

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉTAMORPHOSE DE MÈRE COURAGE
OU LA SPECTATURE ET L'ACTUALISATION DE LA DISTANCIATION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
PHILIPPE CYR

MAI 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un mémoire-création n'est pas l'œuvre d'une seule personne. Rien n'est possible sans la générosité incommensurable de ces artistes dévoués prêts à donner leur temps et leur énergie au profit de trois soirs de représentation. Nous avons partagé ensemble l'envie de la recherche, la passion de la création. Il y a de ces moments charnières, des moments qui changent notre perception du monde et c'est le plus souvent dans la rencontre de l'autre. Bien que l'entreprise du mémoire soit de prime abord, une démarche intellectuelle, la rencontre humaine se trouve au cœur du mouvement qui nous a animé. Je serai éternellement reconnaissant du travail acharné d'une équipe formidablement disponible. Les interprètes Julie Berson, Maxime Carbonneau, Stéphanie Cardi, Frédéric Lavallée, Sylvianne Rivest-Beauséjour et Yan Rompré. Les concepteurs Sylvain Genois, Marie-Ève Pageau et Pierrick Paradis. Mon assistante à la mise en scène Karine Cusson. La directrice de production Amélie Bourque-Gagné. La machiniste Mélanie Bergeron. Vous avez été fulgurants.

Je remercie également Jean Gervais et Hexagram pour le soutien vidéo. Merci également à Cristine Plouffe, Nathaly Pasieczny, Caroline Laurin-Beaucage, Ana-Maria Cimpoaia pour leur soutien ponctuel.    Azra  lle Fiset, Stan Kwiecien, Guy Rouillard et Lucie Matte pour leur soutien uqamien.

Je ne saurais passer sous silence le précieux accompagnement dont j'ai bénéficié avec ma directrice de recherche, Martine Beaulne. Elle m'a apporté le soutien, les encouragements et l'objectivité nécessaires durant tout le processus. Un œil aiguisé, franc et toujours disponible. Je n'oublierai jamais son dévouement. Un immense merci plein de confettis et de feux d'artifice.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
MÈRE COURAGE ET SES ENFANTS	7
1.1 Le choix de l'œuvre	7
1.2 L'analyse de l'œuvre	8
1.3 Le théâtre de Brecht.....	10
1.4 La spectature	13
1.5 Le processus de création.....	14
1.5.1 L'actualisation	15
1.5.2 Les ressources sensibles	17
1.5.3 Les improvisations.....	19
1.5.4 Entre diégésis et mimésis	21
1.5.4.1 Les fonctions narratives.....	22
CHAPITRE II	
DIFFICULTÉS ET EXIGENCES DE LA PROPOSITION	27
2.1 L'acteur dans un cadre post-dramatique ou performatif.....	27
2.2 L'esthétique d'un espace distancié	31
2.3 La désuétude de la loi sur le droit d'auteur.....	33
2.3.1 L'actualisation et l'adaptation d'une œuvre de répertoire.....	34
CHAPITRE III	
LA CRÉATION FINALE	37
3.1 Les tableaux 3 et 4	37
3.2 Les tableaux 5,6 et 7	39

3.3 Le tableau 11.....	41
CONCLUSION	43
ANNEXE 1 Liste des tableaux et description de nos principales interventions.....	49
ANNEXE 2 Texte de la création	53
ANNEXE 3 Photos des représentations	97
ANNEXE 4 DVD du spectacle.....	104
LISTE DES RÉFÉRENCES.....	106

RÉSUMÉ

De quelle façon peut-on actualiser et mettre en scène une pièce de Brecht en considérant la relation aux spectateurs comme étant le point central de la démarche esthétique?

Telle est notre question préalable. Cela implique de considérer le spectateur, du moins d'en intégrer une certaine conscience, dans le processus créatif qui mène à la représentation. La clarification des stratégies d'échange entre la scène et la salle a orienté nos recherches. D'abord, d'un point de vue sociologique, en prenant le parti que les spectateurs sont plus largement définis par tout ce qui est avant et après la représentation que par la centaine de minutes où ils sont assis dans la salle. Ensuite, par la voix des artisans du spectacle qui portent un regard de l'intérieur sur la relation scène-salle. Et finalement, dans une optique plus large qui englobe les deux précédents aspects et qui tient compte des modes communicationnels de notre époque et ce, en relation avec l'oeuvre brechtienne. Nous soutenons ce travail de création en appuyant notre réflexion critique sur les écrits de Pierre Bourdieu et d'Emmanuel Éthis en sociologie, sur ceux de Régis Debray, Jacques Rancière et Guy Debord pour leur réflexion sur l'art, de Hans-Thies Lehmann et Jean-Pierre Sarrazac pour leurs travaux directement reliés à la pratique théâtrale et à l'art d'être spectateur et plus particulièrement à la proposition d'Yves Thoret qui, à travers la notion de spectature, définit la participation du spectateur à la représentation.

MOTS CLÉS : spectateur, communication, spectature, distanciation, actualisation

INTRODUCTION

Le spectateur est souvent le grand oublié de la représentation théâtrale et sa participation varie entre l'activité et la passivité. Pour ce qui est du théâtre en salle, on pourrait affirmer que souvent, il y a un profond déséquilibre entre les moyens communicationnels des artisans de la scène et ceux du public convié à la représentation. Le plaisir procuré par le rassemblement est-il encore présent? Est-il possible de conjuguer parole unique et parole publique? Le théâtre apparaît souvent en décalage avec le monde qu'il prétend représenter.

En effet, nous sommes à une époque où nos capacités communicationnelles se trouvent transformées par de nouveaux outils. Il devient de plus en plus difficile d'intervenir dans un contexte où l'image et l'information nous gavent de façon tentaculaire.

Dans un premier temps, nous ferons état de certains ouvrages concernant l'étude des spectateurs, tant d'un point de vue sociologique, philosophique, anthropologique qu'artistique. Les théories de Hans Robert Jauss, Jean-Pierre Sarrazac, Emmanuel Ethis, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin nous aideront à cerner l'état des moyens et des conventions théâtrales établies afin de contextualiser le plus exactement possible l'acte de participation à la représentation. En parallèle, nous enrichirons nos découvertes de divers écrits d'analystes et de praticiens sur la relation scène/salle, en situant Brecht comme le précurseur de cette conscience.

L'angle sociologique que nous abordons rend bien compte des grandeurs et misères de l'étude des spectateurs dans la pratique théâtrale. Les sociologues tels que Pierre Bourdieu et Emmanuel Ethis s'intéressent à ce qui ne peut être contrôlé par les artistes eux-mêmes, par ce qui exerce une influence à l'extérieur des murs d'un théâtre. En effet,

le spectateur s'amène avec des idées préconçues sur l'objet théâtral. Le spectateur est un croyant, un ayant foi (Bourdieu, 1977). Il se présente sur les lieux de l'institution avec une confiance qu'il porte ou non envers les artistes et avec un bagage comportemental de ce qu'il croit admis ou non. C'est un spectateur qui a également de nombreuses attentes personnelles, «attentes qui sont généralement instruites à la croisée d'un horizon individuel, privé, et d'un horizon social, public. [...] où se situe la genèse du plaisir théâtral.» (Ethis, Fabiani et Malinas, 2008, p. 28).

Contextualiser et comprendre l'aventure des spectateurs peut influencer le processus créatif et la représentation. Comme le dit si bien Lehmann, «[...] toute interrogation sur l'esthétique théâtrale est aveugle si, dans la pratique artistique du théâtre, elle ne reconnaît pas la réflexion sur les normes sociales de la perception et du comportement.» (2002, p. 20) C'est qu'il revient aux spectateurs de donner le sens à une oeuvre. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans-Robert Jauss affirme :

Considérée comme un « fait » ou comme un nœud de facteurs analysables, l'oeuvre littéraire est dépouillée de son caractère d'évènement, qui résulte de la fusion de deux horizons : celui de l'auteur qui lui a donné forme et sens, celui du public qui interprète et réinterprète sans cesse cette forme et ce sens en fonction de l'actualité. (1978, p. 90)

Même si Jauss se réfère à la littérature, il est ici question de rencontre avec l'oeuvre et de la façon dont le processus s'effectue. Or, si le chemin qui mène à la compréhension des comportements extrathéâtraux est passionnant, il offre peu d'assises à la pratique artistique. Plusieurs études et recherches tentent d'une façon méthodique et analytique de rendre compte des influences extérieures sur la pratique spectatorielle. C'est le cas de Emmanuel Ethis, cité plus haut, spécialiste de l'étude des publics. Dans son livre, *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*, il se sert de l'étude de la réception pour mener une enquête sociologique sur la perception du temps. Cette étude démontre que les facteurs sociaux ont une influence sur la perception d'une oeuvre, mais elle souligne également l'immense difficulté à cerner efficacement le sujet d'étude. La matière étant extrêmement vaste, elle mène directement vers une étude empirique où

les données sont exponentielles. Les résultats aux conclusions peu efficaces finissent par être destinés à des usages commerciaux et administratifs. Nous utiliserons tout de même ces études sociologiques dans un objectif personnel de conscientisation et de mise en contexte de l'expérience spectatorielle.

Maintenant, tentons de comprendre de quelle façon les artisans du théâtre envisagent la pratique afin de laisser plus de place à la spectature. La spectature est à comprendre selon la proposition de Thoret (1997, p. 12), soit comme la définition de la participation du spectateur à la représentation, élément qui devient indissociable de la notion de théâtralité. En dehors des rires et des applaudissements, de quelle façon le public exerce-t-il la spectature?

Chez les praticiens, certains considèrent la simple présence du public comme un élément suffisamment actif. C'est le cas de Brook :

Le regard du public est le premier élément qui aide. Si on sent ce regard comme une véritable exigence qui demande à chaque instant que rien ne soit gratuit, que rien ne soit dans la mollesse, mais tout dans l'éveil, on comprend alors que le public n'a pas de fonction passive. Il n'a pas besoin d'intervenir, de se manifester pour participer. Il est sans cesse participant par sa présence éveillée. (1991, p. 27)

C'est donc l'artiste qui est responsable par la qualité de son travail de l'intérêt du public. Il doit susciter l'imagination du spectateur afin que sa participation « consiste à entrer en complicité avec la scène. » (Brook, 1991, p. 41). Il s'agit de la fabuleuse aptitude du cerveau humain à comprendre les éléments de la représentation qu'Ubersfeld qualifierait d'«organisation sémiotique du plaisir». (1981, p. 330).

Quand il s'agit du travail de création, on s'en remet généralement à l'auteur et au metteur en scène. On les désigne comme les organisateurs de la transmission du message. L'analyse des œuvres se concentre souvent autour de l'analyse de leur travail respectif. Pour Jean Caune, praticien, théoricien, auteur d'*Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*, il s'agit d'une déviation qui a comme effet pervers de voir la

représentation comme un amas de signes. Il nous propose une autre définition de la mise en scène : «La mise en scène est une pratique esthétique signifiante qui transforme des matériaux (texte, espace, corps, voix...) en un évènement particulier, et reproductible, destiné à créer des rapports sensibles et des effets de sens entre l'espace de jeu et des spectateurs rassemblés dans un espace déterminé et pour un temps donné.» (1996, p. 200)

À travers le concept de médiation, Caune énonce que la transmission est effectuée par l'acteur, ce qui inscrit la représentation dans un rapport avec le spectateur. Donc, tous les autres éléments de la représentation ont le rôle de contribuer aux actions et aux comportements représentés par les acteurs. «[...] le pouvoir essentiel et irremplaçable de la représentation [...] paraît tenir dans la situation où elle place le spectateur. Elle l'invite à produire le sens en comblant la distance entre ce que l'acteur lui montre et les résonnances de ces indications dans son univers sensible, intellectuel et imaginaire.» (Caune, 1996, p. 170)

Il reste un fait indéniable qui réside dans l'idée que les spectateurs d'aujourd'hui sont plus que jamais hétérogènes. Ce simple constat dépasse souvent la capacité des praticiens à saisir globalement le monde qui les entoure. Le théâtre est un médium lourd qui rend les changements difficiles, il porte le poids de la tradition alors que les spectateurs vivent à travers un mode communicationnel instantané. Pour paraphraser Régis Debray, la disparition de la société du spectacle provoque une crise de la représentation causée, entre autres, par l'apparition de ses nouveaux médiums. C'est qu'à force de mettre en scène notre quotidien et de le diffuser massivement, on perd toute distance face à notre existence.

D'abord et avant tout, ce mémoire est une réflexion critique prônant l'actualisation du théâtre. Il faut donc parfaire nos méthodes et rendre au spectateur de théâtre ses aptitudes de réception et d'émission. Pour ce faire, nous avons souhaité nous attaquer à une oeuvre du répertoire de Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, *Chronique de la guerre de Trente ans* qui, par sa valeur symbolique et sa structure, fait office de symbole dans son approche spectatorielle. Si cette fable épique a eu son heure de gloire et que sa

thématique reste malgré tout actuelle, comment se fait-il que cette épopée semble dépassée? Est-il possible de lui rendre sa force tout en respectant l'essence de l'œuvre?

L'entreprise vise l'inclusion plutôt que l'exclusion. Nous avons voulu, par la création, aiguïser les moyens communicationnels des spectateurs, par des moyens qui peuvent être visibles ou non. Pour ce faire, nous avons élargi le mode d'expression théâtrale et inclus le spectateur dans un processus global de communication scénique. Il s'agit en quelque sorte de rénover *Mère Courage* et de lui redonner ses lettres de noblesse. Bien que l'espace constitue un élément clef dans la compréhension de la relation scène/salle, il ne s'agit pas ici de modifier le dispositif scénique, mais bien de trouver des stratégies spectatorielles pour contrecarrer les effets négatifs d'une telle configuration. Un cadre théâtral conventionnel, c'est-à-dire un lieu spécifiquement dédié à la diffusion du théâtre, nous a donc semblé approprié pour faire nos recherches. Il impose à lui seul un nombre important de contraintes spatiales et contextuelles forçant celui qui revisite la relation scène/salle à faire preuve de vigilance, d'audace et d'innovation afin de susciter et d'exploiter l'ensemble des moyens spectatoriels, que ce soit du simple applaudissement à la lecture transversale de l'oeuvre.

Le premier chapitre est consacré à l'analyse de *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht. Nous mettons en relation notre désir d'actualisation avec les thèmes, la dramaturgie et la langue de l'oeuvre. Nous établissons également un lien entre la distanciation telle qu'appliquée dans le théâtre de Brecht et la notion de spectature telle que définie par Yves Thoret. Ces notions ont servi de base à l'élaboration de notre spectacle. Nous proposons une analyse de l'ensemble de nos stratégies d'actualisation trouvées à partir de ressources sensibles et d'improvisations. L'importance des fonctions narratives et la distinction entre mimésis et diégésis constituent la pierre angulaire de notre adaptation.

Dans le chapitre II, nous traitons des difficultés et des exigences reliées à notre proposition d'adaptation. Nous réfléchissons sur le rôle que l'acteur occupe dans un cadre

postdramatique ou performatif, mais également dans l'esthétique qu'impose le choix d'un espace distancié. Nous faisons également une incursion du côté de la loi sur le droit d'auteur et mettons en lumière une certaine désuétude dans son application.

Le dernier chapitre est consacré à l'analyse de la proposition finale. En liant la version originelle de Brecht à notre adaptation, nous faisons un constat des éléments qui ont été utilisés ou transformés. Nous donnons en exemple quelques-uns des procédés appliqués. Leur pertinence est étudiée en fonction de la relation scène/salle, de l'actualisation, de la distanciation et de la spectature. Nous traitons plus particulièrement des tableaux 3 et 4, de l'ensemble que composent les tableaux 5, 6 et 7 et finalement du tableau 11.

CHAPITRE I

MÈRE COURAGE ET SES ENFANTS

1.1 LE CHOIX DE L'OEUVRE

Nous avons choisi cette œuvre d'abord pour le symbole qu'elle représente. À l'époque, lors de sa création, cette pièce a été un événement phare pour le théâtre. Tout y a été acclamé, de la parole de Brecht à la performance magistrale d'Helen Wegel. Ancrée dans le théâtre épique, elle fut écrite en 1939, tout juste à la fin de l'entre-deux-guerres. Brecht y porte un message de conscientisation politique qui n'aura pas le temps d'être entendu. Nous connaissons la suite dramatique des événements entourant la deuxième guerre mondiale. Le moment le plus dramatique, l'extermination de millions de juifs, symbolise l'un des grands échecs du modernisme. Pendant que Brecht essayait de conscientiser les foules, celles-ci semblaient dans une entreprise machiavélique. D'une certaine façon, par ces événements, on pourrait remettre en question l'efficacité de sa prise de parole, mais jamais sa légitimité. Alors que notre époque se trouve transformée, certaines problématiques dénoncées par Brecht, telles que l'assujettissement des masses ou la responsabilité individuelle persistent et se complexifient. Le choix de mettre en scène une œuvre épique qui repose sur une guerre dévastatrice est la réponse dramaturgique à nos préoccupations tant théâtrales que sociales.

Mère Courage et ses enfants, chronique de la guerre de Trente ans de Bertolt Brecht se développe en suivant le parcours d'Anna Fierling, cantinière sillonnant les routes d'Europe, durant cette guerre qui ravagea le continent de 1618 à 1648. Accompagnée de ses trois enfants, Eilif, Schweizerkas et Catherine (sa fille muette), elle tire sa charrette sillonnant les traces du conflit. Toujours prête à faire une bonne affaire,

elle ne renonce à rien pour tirer profit de cette dévastation. Durant 12 ans, elle ne quittera jamais sa charrette, sa seule garantie.

L'auteur exploite différents enjeux de cette épopée, mais la première question qu'il soulève est la suivante : à qui la guerre profite-t-elle ? Il situe alors l'action dans la guerre de Trente Ans, un lourd conflit qui impliqua une grande partie de l'Europe et qui opposa principalement les catholiques et les protestants. Cette guerre marque également un changement de régime politique, passant du féodalisme à l'absolutisme. En faisant ce choix, il se libère des contraintes de son époque, il peut ainsi s'adresser à ses contemporains sans heurter les sensibilités, sans souffrir d'exactitude factuelle. Cela lui permet donc de se détacher d'un phénomène d'identification qui donnerait trop de place à la représentation de la vie des spectateurs et d'inscrire plutôt une transposition qui permet consciemment d'établir des parallèles.

1.2 L'ANALYSE DE L'OEUVRE

Revenons cependant à cette question si essentielle à l'auteur. Le personnage central nous apparaît d'abord naturellement comme une héroïne, une mère de famille dévouée, protectrice et aimante. On pourrait la croire victime de la guerre, sans domicile, condamnée à errer sur les routes d'une Allemagne ravagée. Mais rapidement l'auteur construit des situations dans lesquelles on ne sait plus très bien si elle est victime ou si elle profite de la faiblesse des autres. En effet, Brecht explore les effets de la guerre sur l'Homme. Il met en relief ce que la faim, la soif, la misère provoquent chez ce dernier. Il y décortique l'instinct de survie qu'il oppose à la morale et aux convictions. Mère Courage est à la fois vendeuse et fraudeuse, aimante et exploiteuse, suffisante et dépendante. Elle n'hésite pas à profiter de la faim des autres pour leur vendre la nourriture à haut prix. Elle profite de la peur pour revendre du matériel de guerre. Elle se sert de ses enfants pour marchander. Que ferait-elle si la guerre s'arrêtait, elle, une pauvre cantinière errant avec son commerce ? En temps de paix, les gens n'ont pas besoin de

babioles, son commerce en est un de secours. Elle amène sa carriole sur des lieux dévastés. Son expertise se limite à cela, reconnaître le désespoir et en tirer profit. D'ailleurs, quand la paix est annoncée, c'est elle qui est dévastée. Le bruit de l'artillerie a cessé et celui des shillings ne se fait plus entendre.

Toutefois, le plus grand drame d'Anna Fierling sera de perdre ses enfants. Chacun d'eux disparaîtra en l'absence de la protection de leur mère, trop occupée à marchander. Ils mourront dans des circonstances propres à nous faire douter de la bienveillance de celle-ci. À chaque fois, elle sera dans une situation de marchandage, préoccupée par sa survie. Elle tente d'obtenir mieux, ne surveille plus ses enfants qui se feront abattre d'une façon ou d'une autre. Ils seront impliqués dans la guerre, soit pour combattre, soit pour défendre, soit pour l'arrêter, mais ils mourront dans l'absence du regard de leur mère. Seule sa carriole survivra à ces années de guerre. Elle aura préservé jalousement sa seule maison, sa seule garantie, le toit de son commerce.

La traduction que nous avons choisie est d'Eugène Guillevic. En lecture, la pièce totalisait deux heures quarante-cinq minutes, sans compter les *songs* d'une durée de quarante-cinq minutes. L'aspect didactique du travail de l'auteur l'incite à expliquer les situations avec beaucoup d'exactitude. Ainsi, il n'est pas rare d'y retrouver de grandes tirades. Les personnages y émettent des opinions et les dialogues sont chargés de nombreux détails. Certaines scènes sont dénuées d'enjeux dramatiques pour laisser place à un échange sur les objectifs de la guerre. Certaines idées, reformulées autrement, se répètent. Comme si la redite assurait la réception du message. Aujourd'hui, nous sommes habitués à un discours plus succinct, mais il en va tout autrement dans le texte de Brecht. Cela donne une forme particulière au langage des personnages. Sans pouvoir nous référer au texte original, faute de connaître l'allemand, cette traduction de Guillevic présente une langue riche et articulée. Elle donne aux personnages un sens du discours et une capacité à développer une idée. La langue de l'auteur donne au discours une couleur plus littéraire que dramaturgique, le dialogue laissant souvent la place à la tirade :

Qui est vaincu? En fait les victoires et les défaites des gros bonnets, en haut, et celles des gens d'en bas ne collent pas toujours, à beaucoup près. Il y a même des cas où pour les gens d'en bas, la défaite est en réalité un gain. L'honneur est perdu, mais rien d'autre. Je me rappelle, un jour, en Livonie, notre grand capitaine s'est fait mettre par l'ennemi une telle volée, que dans la confusion, j'ai même hérité de la racaille un cheval blanc, il m'a tiré la carriole pendant sept mois jusqu'à ce qu'on ait gagné et qu'il y est une inspection. En général, on peut dire que les victoires et les défaites nous reviennent cher, à nous les gens du commun. Pour nous, la meilleure chose, c'est quand la politique n'avance pas. (Brecht, 1983, c1975)

Notons toutefois que le langage reste réaliste, il n'est pas question ici de poésie ou de recherche de style. La langue est ancrée dans une forme d'expression commune, mais elle s'insère dans un dialogue qu'on pourrait éloigner du langage parlé. Bien que la traduction soit dans une langue moins courante aujourd'hui, la théâtralité de l'écriture réside surtout dans le fait que le rythme s'éloigne d'une conversation ordinaire. Les longues répliques qui se succèdent donnent le ton et la particularité à la langue brechtienne.

1.3 LE THÉÂTRE DE BRECHT

Dans la littérature théâtrale, nous remarquons que les théoriciens qui analysent la relation aux spectateurs se réfèrent très souvent à Brecht. Pour lui, la reconversion du théâtre passait inévitablement par un changement d'attitude face au public. Une partie de l'insatisfaction de Brecht naquit en réaction au théâtre classique où l'homme était subordonné au destin. La dramaturgie de l'époque représentait une certaine fatalité qui servait très bien le pouvoir en place. Le théâtre, selon lui, devait s'ériger contre l'asservissement des hommes face à l'industrialisation. Le peuple soumis aux lois du capitalisme devint en quelque sorte victime d'un système pour lequel il n'était qu'un élément interchangeable. Afin de rendre la conscience au peuple, Brecht a voulu faire du théâtre, l'outil nécessaire à cette démarche. Il fallait donc démocratiser le rapport scène-salle pour démocratiser la société en général.

C'est là que dans son théâtre épique, il fait appel à la distanciation. La distance nécessaire à l'esprit critique, mais aussi un procédé qui permet de rendre étrange une situation anormale afin de la cibler. De là, naîtrait le processus de conscientisation permettant au public d'agir et de se défaire du mécanisme selon lequel l'homme est dominé par l'homme. Il est évident que la réflexion de Brecht est accompagnée de nombreux outils pratiques et que l'intérêt réside justement dans la précision de son approche, mais nous nous en tiendrons tout de même au concept de distanciation pour voir de quelle façon il peut s'articuler aujourd'hui.

Certains, comme Jean-Pierre Sarrazac, préconisent une certaine prudence face à «l'hyperclarté pédagogique» d'après la définition de Debray (1996, p. 23) associée à une parole brechtienne. À la différence de ce que propose Debray, lorsqu'il accuse le manque de distance chez le spectateur, la distance proposée par Brecht aurait plutôt une vocation pédagogique. Or, celui qui parle d'enseignement parle de possession et de maîtrise de la connaissance. Si le savoir mène à l'indépendance, il peut aussi mener à l'interdépendance. Il y a un risque à imposer une forme de pensée, un système de valeur par l'enseignement. Peu importe les qualités de ce qui sera véhiculé, le processus de l'enseignement peut s'avérer parent de celui de la dictature. Aujourd'hui, il y a la pensée largement répandue selon laquelle nous ne devrions pas enseigner aux spectateurs, mais que nous devrions leur ouvrir la voie afin qu'ils tracent leur propre chemin. Cette préoccupation laisse une large place à l'interprétation, mais rend néanmoins compte d'un certain malaise et même d'une culpabilité persistante chez les praticiens face à la passivité des spectateurs.

Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance théâtrales deviennent ainsi une médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre. Elles se proposent d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. (Rancière, 2008, p. 13)

Donc, le fait d'assister passivement au déroulement du spectacle est en soi le malaise à combattre. Paradoxalement, dans ce désir de rapprochement avec le public, la distance se trouve encore le meilleur moyen d'entrer en dialogue avec la salle. Rancière affirme qu'il n'y a aucune raison que ce choc se transforme en un acte mobilisateur. Que même si le spectateur sort de ses illusions, il n'y aura pas de geste de révolte. Donc, en quelque sorte, l'objectif politique de Brecht ne s'est pas réalisé et serait irréalisable. Créer la distance, apprendre à voir est peut-être la seule mission qui puisse persister pour le théâtre. Si on le considère comme un véhicule idéologique, le discours sera vain. Si on le considère comme objet d'art, il nous permet de mettre en interaction nos perceptions, spectateurs et créateurs inclus. Ainsi, il y aura peut-être un vrai échange sur la situation menant vers une prise de conscience acquise par le spectateur et dans son intérêt.

Nous proposons donc une actualisation de la distanciation, non comme un enseignement, mais comme un procédé qui permet de faire du théâtre un objet dynamique. Un médium utile pour l'art, utile pour rendre compte des idées sociales, politiques, artistiques, poétiques, mais non comme un médium de masse et un moteur pour le changement. Brecht est un homme de l'entre-deux-guerres, porté sur l'enseignement, la prévention, l'éveil des consciences. Est-il nécessaire de préciser que les médiums se sont multipliés depuis et que cela affecte notre perception? Quand les certitudes tombent, quand la réalité est de plus en plus insaisissable, il ne reste qu'une solution, c'est de prendre de la distance. Alors seulement les fabuleuses dénonciations présentes dans sa *Mère Courage* auront un écho.

1.4 LA SPECTATURE

Nous entérinons la notion de spectature telle que définie par Thoret comme étant «la participation du spectateur à la représentation » (Thoret, 1993).

[...] ce qui va lui permettre de développer l'instance de la théâtralité. Cette théâtralité va se construire et s'élaborer autour du texte, de la performance scénique et de la spectature. Pour capter la matérialité de ces moments, il devient essentiel d'aller avec le comédien à la rencontre de la fulgurance des images proposées par la fiction théâtrale, afin que l'imaginaire soit mobilisé. En lui donnant le sens d'une temporalité tragique, ce travail procure à l'œuvre le statut d'*imago*, exerçant sur le comédien et le spectateur un pouvoir ayant valeur de stade du miroir. (Attigui, 2004)

Il s'agit du pouvoir des spectateurs à agir sur la représentation. Or, ce pouvoir ne se situe pas dans une intervention audible durant la représentation. Que se passe-t-il au-delà des moyens communs tels que le rire ou les applaudissements? La spectature, c'est l'espace d'activité du spectateur. Dans la reconnaissance de ce qui se passe sur scène, le spectateur aura une interprétation qui lui sera propre. En psychanalyse, la notion d'*imago* renvoie à la représentation mentale qu'on se fait d'un objet sans que cette représentation soit nécessairement en lien avec la réalité. C'est plutôt l'idée que l'on s'en fait qui, influencée par nos apprentissages et nos expériences émotives, définit la perception de l'objet en question. La notion d'*imago* vient enrichir la compréhension de la spectature. Contrairement à son champ habituel d'application, elle ne servira pas ici à analyser simplement l'expérience spectatorielle, mais bien à trouver les moyens d'articuler un langage scénique qui suscite ces possibilités d'activités. On pourrait également comprendre la spectature comme le pendant contemporain de la distanciation. Si la distanciation visait un effet de conscience chez le spectateur en suscitant sa réflexion sur le monde, la spectature emploie le même chemin en éveillant le monde sensible des spectateurs et en lui permettant une certaine incursion dans son univers affectif. Et, c'est dans cette différence sur la recherche de la conscience que se trouve tout l'enjeu de l'actualisation. La distanciation est une approche massive sur des enjeux globaux tandis que la spectature est une approche individuelle sur des enjeux personnels. Dans cette

optique, le texte théâtral tout comme le langage scénique tient compte de ces nouveaux paramètres dans nombre de créations contemporaines. Les choix esthétiques et dramaturgiques de notre *Mère Courage* prennent en considération cette évolution. Ainsi, nous nous sommes efforcé de transposer le texte et de concevoir l'esthétique du spectacle afin de soutenir la posture du spectateur. Vous trouverez donc dans les prochains chapitres l'analyse de l'ensemble de nos stratégies.

1.5 LE PROCESSUS DE CRÉATION

L'équipe était composée de six acteurs : Julie Berson, Maxime Carbonneau, Stéphanie Cardi, Frédéric Lavallée, Sylvianne Rivest-Beauséjour, Yan Rompré et de trois concepteurs : Marie-Ève Pageau aux éclairages, Sylvain Genois au décor et Pierrick Paradis aux costumes. Karine Cusson a assuré l'assistance à la mise en scène. La conception sonore a été une réalisation commune. Les rôles n'ont pas été distribués à l'avance et chacun des acteurs avait la liberté d'explorer la partition de leur choix. Afin d'alléger la lecture, nous appellerons les membres de l'équipe par leur prénom.

Au tout début du processus de création, nous avons fait, acteurs et concepteurs, des laboratoires d'expérimentation sur le texte de *Mère Courage*. Ces périodes ont été consacrées à des sessions d'essai sur l'oeuvre en question afin de découvrir ce qui pouvait avoir encore de la résonance aujourd'hui. Nous avons pu ainsi établir les moyens possibles qui permettent la transposition de l'oeuvre - sa déconstruction, son adaptation, son actualisation - afin de la rendre la plus perméable possible à une communication avec le public. Cette étape a été cruciale pour déterminer si la théâtralité et le propos tenaient la route, mais aussi pour fixer les divers degrés d'appropriation de l'oeuvre. Nous avons cru bon de créer une adaptation libre de *Mère Courage* qui devait se faire en collaboration étroite avec les artistes choisis. À l'aide d'improvisations, de réécritures, de ressources sensibles comme la musique, des objets ou des images, nous avons sélectionné des matériaux afin d'élaborer une nouvelle oeuvre, sensible, connectée à une vision

contemporaine de notre réalité. S'il est question ici d'une démarche principalement subjective, il est primordial d'énoncer les principes qui ont guidé nos choix.

Les explorations questionnaient principalement l'espace, le niveau de langage, la transposition de l'épopée et la forme du discours. Elles se sont articulées autour de deux pôles, soit entre l'oeuvre inchangée et l'oeuvre métamorphosée. Nous voulions identifier et préserver l'intégrité des stratégies de distanciation présentes dans le texte de *Mère Courage* et dans la théorie brechtienne afin de tester les limites de ces dites notions. Nos choix ont toujours été guidés par une réflexion sur l'évolution des modes communicationnels, de leurs influences sur le propos et sur la façon de le percevoir.

Nous avons cherché à l'intérieur même de la mise en scène, à établir un discours non seulement pour le public, mais sur le public. Le but a été de tester la limite communicationnelle des spectateurs et d'en mesurer l'intensité dans un axe plaisir-compréhension-inclusion. Nous devons trouver de quelle façon la spectature pourrait être suscitée dans le cadre de notre recherche. Comment pouvions-nous tenir compte des spectateurs dans l'élaboration de notre création ? Il nous a semblé pertinent de sonder, entre nous, la résonnance que la pièce provoquait afin de découvrir les moyens que nous allions donner à la spectature.

1.5.1 L'actualisation

La première étape de réalisation du travail fut de s'attarder à l'oeuvre originale. Nous avons tous, comédiens et concepteurs, fait quelques lectures individuelles du texte avant de nous rencontrer en équipe pour en faire une lecture à haute voix. Nous avons donc pu échanger sur le contenu et sur la pertinence d'adapter cette oeuvre de Brecht.

Après cette lecture, l'équipe s'est prononcée d'une façon assez virulente contre le texte. Les acteurs et les concepteurs l'ont qualifié de lourd, répétitif et vieillot. Cela

s'entendait également à la lecture, le sens des phrases n'était pas transmis avec engagement. Il apparaissait déjà absurde de jouer cette pièce dans son entièreté avec des comédiens qui croyaient plus ou moins à la pertinence de l'oeuvre. D'ailleurs, nous étions peu familiers avec la forme épique qui propose de nombreuses actions secondaires nous détournant de l'action principale. Nous allions devoir faire un travail particulier pour faire ressortir les éléments principaux du contenu et lier les actions choisies.

Nous avons débuté le travail par une recherche sur les moyens de transposition de l'oeuvre. Nous voulions y insuffler nos préoccupations. Nous sommes allés à la conquête de résonnances factuelles, mais également esthétiques. Bien que nous avions un certain sentiment d'usurpation face au travail de Brecht, nous avons rapidement pris l'option de considérer ce texte comme un matériau afin de légitimer notre désir d'adaptation. Une partie de cette actualisation a suscité inévitablement une remise en question, entre autres, de l'hégémonie du médium textuel.

Cela impliquait de travestir le travail de l'auteur. D'ailleurs, il n'y a pas si longtemps, le propre du post-modernisme a été de piger dans les oeuvres existantes pour en refaire de nouvelles. Une forme de recyclage artistique ou tout simplement une réinterprétation. On peut donner en exemple le questionnement sur les inspirations de l'artiste peintre John Curin qui réinterpréta des photos avec ses toiles¹. Il transpose l'oeuvre pour nous permettre de porter sur elle un regard nouveau. Le travail d'interprétation et de transmission est donc au centre de la démarche de l'artiste. Cette démarche n'est pas moins valable que la création à l'état brut.

Ceux qui exaltent ou dénoncent la «tradition du nouveau» oublient en effet que celle-ci a pour stricte complément la «nouveauté de la tradition». Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art [...]. (Rancière, p. 35)

¹ <http://nymag.com/arts/art/features/24355>

Rancière propose, par ce régime esthétique des arts, une notion qui remplacerait celle de modernité. Ce régime ferait des arts une matière à égalité avec toutes les autres sphères qui composent l'époque ne donnant pas plus de valeur à une chose ou à une autre tout en prenant sa source dans l'ordinaire et dans l'hétérogénéité. On peut y lire une sorte d'historicité de la nouveauté qui, contrairement à nos croyances, n'est pas propre au postmodernisme. Elle se retrouve bien ancrée dans le développement de toutes les périodes artistiques. La production artistique étant au même pied d'égalité que les autres produits de notre époque.

Si le concept d'avant-garde a un sens dans le régime esthétique des arts, c'est de ce côté-là : pas du côté des détachements avancés de la nouveauté artistique, mais du côté de l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir. (Rancière, p. 44)

Cette perspective donne une certaine liberté à la réinterprétation, ne faisant pas de la nouveauté et de l'originalité, une dictature. En prenant une oeuvre pour en faire un autre, l'adaptation, voire la réinterprétation, deviennent légitimes. L'acte de transmettre impose *de facto* un questionnement sur la manière de le faire. La médiation entre l'oeuvre et le public devient incontournable et c'est là qu'on peut y trouver un espace de création. Espace qui pourra faire le pont entre une oeuvre classique et son actualisation.

1.5.2 Les ressources sensibles

Pour emprunter un terme au *Cycles repères*, nous avons entamé une recherche à partir de ressources sensibles. Il ne s'agissait pas de faire un travail de grande précision et de transposition immédiate, mais bien de saisir, de façon instinctive, les inspirations possibles que la pièce pouvait susciter. Les ressources ont donc dû être trouvées avec une certaine rapidité afin d'en dégager une première impression ou un commentaire sur l'oeuvre à travers des éléments tels que les images, des vidéos, d'autres textes, des objets. Même si le travail était impressionniste, l'équipe devait sélectionner trois scènes et trouver un élément pour chacune. Nous avons de cette façon constitué une banque de matériel qui

allait servir à orienter la direction du spectacle. Cela allait également être utile pour lier le texte à des références contemporaines. Le matériel se trouvait en quelque sorte à être l'écho de ce qu'allait devenir notre adaptation de *Mère Courage*.

Le premier devoir donné à l'équipe fut de trouver une solution de remplacement aux chansons de Brecht dont la musique originale a été composée par Kurt Weil. Chaque participant a dû trouver une façon de remplacer les *songs* ou d'illustrer une des scènes. Comme toujours dans ce genre de recherche, chaque participant comprend l'exercice à sa façon et propose des formes différentes. C'est d'ailleurs ce qui fait la pertinence de ces premières rencontres. Chacun y vient avec ses forces et ses faiblesses et propulse en avant-scène sa personnalité. Sans avoir plus d'indications, ils ont donc préparé des numéros musicaux et nous ont montré leur performance. Dès lors, nous pouvions avoir une idée de ce qui était envisageable ou non, du degré de changement que l'œuvre pouvait soutenir et du ton que le projet porterait.

Les comédiens nous ont donc proposé les numéros musicaux suivants : Julie a offert une réécriture de la chanson d'Yvette. Pour l'actualiser, elle a choisi l'anglais et, à l'aide de souliers rouges, elle s'est accompagnée rythmiquement. Nous avons gardé un couplet et un refrain de sa proposition et l'avons inclus dans le spectacle. Stéphanie nous a présenté une version mélodramatique représentant le départ de Eilif pour la guerre sur l'air de *Nothing Compares to you* de Sinead O'Conner. Chacun devait marcher tranquillement vers l'avant avant de s'effondrer et de se relever à tour de rôle. Yan, quant à lui, nous a exposé un résumé de la pièce avec de nombreuses chansons, dont *Saxobeat* d'Alexandra Stan. Il s'est servi de nombreux objets qui sont restés dans l'imaginaire de la création et qui ont été choisis pour le spectacle : l'explosion des œufs et le cadre vivant. Frédéric a choisi de transposer le viol de Catherine avec la chanson de Goran Brékovic, *Sex*. Sylvianne nous a proposé une chanson de camp militaire et le hasard a voulu qu'elle utilise également les œufs pour souligner, à l'instar de Yan, la mort des enfants de Mère Courage. Finalement, Maxime nous a soumis un numéro sur l'air de *Droit devant* de Francine Raymond. Pour symboliser Mère Courage, il a choisi de la représenter telle qu'il

la percevait, écoutant la radio, mangeant des gâteaux et remplissant sa petite tirelire en forme de camion.

1.5.3 Les improvisations

Les improvisations sur la pièce ont donc commencé suite à cet exercice musical. L'objectif visé était de questionner l'essence de l'œuvre, d'entrevoir sa signification actuelle et d'anticiper ses possibles transpositions. Comme nous voulions que notre spectacle soit d'une durée de soixante minutes, nous devions questionner les moments clefs de chacun des tableaux en regard de leur pertinence, mais également en tenant compte du discours ou de l'action. Quel sera le chariot de Mère Courage ? Que vendra-t-elle ? De la nourriture ? Des armes ? Qui sera Mère Courage ? Garde-t-on tous les personnages ? Quelle partie du texte sacrifie-t-on ? Jouerons-nous certaines scènes dans leur intégralité ? Portons-nous un regard ironique sur travail de Brecht ? Comment concilier le respect de l'œuvre et notre irrévérencieux désir de couper des parties du texte original ?

Dès lors, nous avons travaillé sur l'aspect narratif de l'œuvre sans savoir exactement quelle direction nous allions prendre. Systématiquement, nous procédions à la lecture du tableau à travailler avant de se déplacer dans l'espace. Cela permettait de confronter nos points de vue, mais également de partager certaines informations. Les premiers tableaux ont donc été sujets à une exploration narrative de l'histoire. Nous avons résumé les tableaux afin de découvrir les possibilités de narration de l'œuvre sur scène. À tour de rôle, les acteurs ont proposé une façon de commencer la pièce. Le travail sur le début du spectacle fut crucial car il en a déterminé l'esthétique d'ensemble. Nous savions que le public devait comprendre d'entrée de jeu, les éléments clefs de l'œuvre. Nous ne savions cependant pas sur quelles informations nous allions mettre l'accent. Nous avons, par moments, navigué autour de certains effets spectaculaires et à d'autres, exploré une sorte de désincarnation. Nous avons expérimenté un début sans paroles. Nous avons

exploré le ridicule, le mélancolique, le pompeux, le chic, l'intensité surfaite, la gravité, la légèreté. Pour le début du spectacle, nous voulions mettre en mots la gravité de la guerre dans la bouche de ceux de qui ne savent pas ce que c'est, dans les yeux de ceux qui n'ont rien vu, dans les oreilles de ceux qui sont devenus sourds à force de trop en entendre.

Unanimement, le concept du gala s'est imposé. Des acteurs, dans toute leur splendeur, raconteraient la dure vie de *Mère Courage*. Nous voulions utiliser la forme du gala pour rendre un hommage à la pièce et à ses personnages, à travers des êtres qui sont plus intéressés au spectacle et à leur propre performance que réellement touchés par le tragique destin des enfants de la cantinière. Comme Brecht dénonce l'aspect mercantile de la guerre, mettre en scène des acteurs attirés par le factice du spectaculaire nous semblait être une opposition intéressante pour mettre en lumière notre questionnement sur la légitimité de notre prise de parole. Plus le travail d'exploration avançait, plus il était clair que les acteurs seraient des narrateurs. Ils emprunteraient la peau des personnages afin d'illustrer la situation, mais le spectacle serait toujours dans cette lignée narrative construite en résumés de tableau. La forme du gala tenait donc la route. Il fallait trouver le langage scénique qui allait soutenir tout le spectacle en regard de cette vision. La méthode et les balises de travail devenaient de plus en plus limpides. Le plus d'adresses possibles au public, des didascalies sous forme de monologues, des partitions musicales, des indicateurs de lieux et de temps via les projections, des costumes de base qui traverseraient les époques et toujours cette distance provoquée par le spectaculaire et le trop plein d'intensité.

En concentrant en elle l'image d'un rôle possible, la vedette, la représentation spectaculaire de l'homme vivant, concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du *vécu apparent*, l'objet d'identification à la vie apparente sans profondeur [...]. (Debord, p. 55)

Le contraste entre le clinquant de la vedette et l'horreur de la guerre nous apparaissait comme l'une des voix à suivre. Nous tracions le chemin de ce qui allait devenir notre version de *Mère Courage*. En effet, le théâtre épique, si cher à Brecht et si

ancré dans le discours, ne pouvait que devenir l'objet d'une réforme. Nous justifions ici ce détournement textuel à travers notre démarche d'actualisation. Nous avons voulu prendre le texte comme matériau pour en faire une œuvre contemporaine, au sens où le texte subit des transformations qui s'opèrent actuellement dans d'autres formes d'art vivant. Nos six acteurs seraient donc le point de départ du spectacle, ils en seraient les réels protagonistes, ceux que nous reconnâtrions à travers les narrations et les performances individuelles.

1.5.4 Entre diégésis et mimésis

Selon Gérard Genette, il y a des affinités de pensée entre Aristote et Platon sur les concepts de la mimésis et de la diégésis, c'est-à-dire entre l'opposition du dramatique et du narratif. Le dramatique étant lié à l'imitation et le narratif, un peu moins. Cependant, ces idées ont été développées pour la littérature et moins pour le passage des mots à la scène. Monfort l'énonce dans un brillant article sur la narration et la fiction :

Aristote, dans sa *Poétique*, introduit deux modalités possibles de la diégésis : à son sens, on peut raconter «que l'on adopte une autre identité» ou «que l'on reste le même, sans changement» ce qui correspond à la distinction linguistique entre récit et discours. La distinction aristotélicienne questionne l'identité du narrateur. Une fois transposée dans un théâtre de plus en plus empreint de narration, cette interrogation nous intéresse d'autant plus qu'elle porte immédiatement sur le passeur de texte, l'interprète, celui qui «imite» les actions ou les dits. Les deux modalités présentées par Aristote correspondent à deux formes d'irruption du récit dans les pièces contemporaines : l'apparition d'un narrateur, donc d'un nouveau personnage, qui a été présenté ou non et la possibilité de l'autofiction. (Monfort, 2009)

C'est précisément cette transformation et ces nouvelles possibilités de narration qui ont influencé notre travail d'adaptation. Prenons en exemple les différents parcours que doit emprunter Yan dès l'ouverture de la pièce. Après avoir exécuté une danse, il présente chacun des acteurs du spectacle par leur vrai nom, se présente lui-même puis enchaîne avec une mise en contexte du premier tableau. Dans la mise en action de ce tableau, il y

fait une description de l'action et agit comme maître de cérémonie. Il fait monter les acteurs sur la charrette et s'autoproclame l'interprète d'Eilif. Tout en s'adressant au public, il investit certains gestes qui appartiennent au personnage d'Eilif, mais il le fait de manière démonstrative sans échange avec les autres personnages. Dès le début du spectacle, ses actions présentent un univers distancié aux spectateurs et établissent la convention des procédés de narration.

1.5.4.1 Les fonctions narratives

D'une façon plus détaillée, voici l'analyse narratologique de la première partie de la pièce nous permettant de voir de quelle façon l'acteur passe rapidement d'une fonction narratrice à une autre. Nous nous appuyons sur les définitions proposées par Genette. La diégèse étant définie comme l'univers spatio-temporel désigné par le récit. Il faut toutefois préciser que les acteurs du spectacle sont avant tout des narrateurs omniscients. Même s'ils digressent du rôle qui leur est attribué, ils sont en pleine connaissance du passé, du présent et du futur du récit. Ils auront comme point d'ancrage, ce point de vue externe leur permettant de mieux rebondir entre les différents niveaux et espaces narratifs.

Les notions employées sont à comprendre selon les définitions suivantes : le narrateur extradiégétique ne fait pas partie de l'histoire racontée. Le narrateur intradiégétique est un personnage qui raconte l'histoire et qui se fait narrateur. Le narrateur autodiégétique est une sous-catégorie de narrateur intradiégétique. Il est le personnage principal de sa narration. Le narrateur hétérodiégétique a une position externe au récit, il n'en fait pas partie. Le narrateur homodiégétique utilise la première personne pour intégrer son récit mais il n'est pas obligatoirement un protagoniste de la diégèse.

Les narrateurs ne sont pas confinés à un mode. Ils peuvent sauter d'une fonction à une autre et même en occuper plus d'une à la fois. Un narrateur peut être à la fois extradiégétique et homodiégétique. Il est possible que le narrateur intervienne auprès des lecteurs pour commenter les agissements d'un personnage. Tout comme un personnage

peut sortir de l'action en cours pour intervenir en tant que narrateur intradiégétique ou hétérodiégétique.

Voici, dans l'introduction les premières répliques du spectacle interprétées par Yan. Aucun des acteurs ne fait partie intégrante du récit, ils occupent une fonction extradiégétique. «*Bonsoir Montréal et bienvenue au spectacle de Mère Courage et ses enfants. Ce soir pour vous raconter cette grande épopée : Julie Berson, Stéphanie Cardi, Maxime Carbonneau, Sylvianne Rivest-Beauséjour, Frédéric Lavallée et moi-même Yan Rompré.*» Dès lors, les acteurs mettent en avant leur propre personne, ils se placent en retrait du récit initial et de toute identification aux personnages.

Aussitôt, le premier tableau entamé, le niveau de narration change pour aller vers l'autodiégétique. La frontière entre protagoniste et narrateur se trouve ainsi brouillée. Yan devient alors celui qui personnifie le récit qu'il raconte au public. D'abord, il décrit l'ambiance de la scène, se dirige vers la coulisse et en ressort en tirant une charrette sur laquelle se trouve Mère Courage. On comprend par sa narration qu'il s'attribue le rôle du fils de la cantinière.

Au tableau II, Yan occupe deux fonctions. Tout comme Sylvianne et Julie, il est sur scène pour nous raconter le récit, donc il est dans un mode extradiégétique. Soudainement, Yan bascule dans un mode intradiégétique puisqu'il décide de raconter le récit d'Eilif en utilisant le « je ».

Plus le spectacle avance, plus les acteurs narrateurs participent à la fiction. Ils font partie d'une auto-fiction parallèle à l'œuvre de Brecht, créant leur propre parcours à travers le récit initial. À la fois influencés par le déroulement normal de la pièce, les allers-retours entre l'oeuvre originale et les parties recréées forcent les acteurs-narrateurs à occuper un rôle métadiégétique, c'est-à-dire un récit dans le récit. À titre d'exemple, au tableau III, Stéphanie, d'abord narratrice, mime l'action en Catherine (la fille muette) pour nous raconter l'enlèvement de Petit-Suisse.

En complémentarité à la diégésis, nous trouvons la mimésis. C'est, sans doute, la forme la plus commune au théâtre. Pour Aristote, la mimésis étant une imitation de la réalité. Nous faisons ici référence à une forme classique du théâtre qui tente de représenter la réalité, soit telle qu'elle est, soit selon l'idée que l'on en a, soit comme elle devrait être. *Mère Courage* relève presque entièrement de la mimésis à quelques exceptions près dans lesquelles on pourrait inclure les *songs* qui ont parfois des fonctions diégétiques. Les parties du texte que nous avons gardées dans leur intégralité font donc référence à ce travail de représentation. Le tableau XI, qui est pratiquement la finale du spectacle est le seul à ne pas avoir été détourné de son rôle initial. En effet, cette scène a été jouée dans son intégralité transmettant la couleur originale de l'œuvre. Par contre, d'autres parties restées intactes au plan textuel ont subi un détournement narratif au profit d'une nouvelle fonction. Par exemple, Maxime qui s'adressait à Sylvianne précisait que l'une des tirades de l'aumônier qu'il dirait, était un extrait tiré du texte de Brecht. Cette tirade était alors perçue comme une narration pour le public, comme une sorte d'aparté, un commentaire sur l'œuvre. Le texte de Brecht fut l'objet de multiples fonctions diégétiques. Même si la destination fut changée, le discours et le propos sont demeurés intacts. En ajoutant une direction supplémentaire, nous offrons un chemin plus direct. Cela devient un moyen d'actualiser le discours.

Nous avons également détourné la fonction initiale de la didascalie qui vise habituellement à transmettre les intentions de l'auteur ou des indications au lecteur du texte. Ici, nous l'avons mise en scène et utilisée comme matière narrative afin d'informer le public des moments clefs du récit. Les didascalies ont été utilisées comme des ellipses chronologiques ou comme des sommaires favorisant la contextualisation de l'action. Par moment, elles avaient pour but d'informer le spectateur sur la scène qui serait jouée ou sur la chanson qui serait interprétée. Par exemple, la projection de texte dans l'espace scénique : «*Tableau 7. Mère Courage est au sommet de sa carrière commerciale. Gloire à la guerre* ». Tout comme avant le tableau XI, ce procédé a été utilisé pour préparer le spectateur à ce qui allait être joué. Sans contredit, ce moyen permet de mettre au clair certains éléments dont la mise en scène n'a plus à tenir compte. Il suffit de le dire pour

que la convention soit établie. Nous n'avons pas à démontrer ou à nous préoccuper de la vraisemblance. La projection de texte a aussi l'avantage que s'il est suffisamment long, il peut servir de transition entre les scènes permettant à la fois un répit à l'action scénique tout en prenant de l'avance sur la compréhension du déroulement. De plus, elle force le spectateur à lire le spectacle à partir de différents points de vue mettant à profit sa capacité à recevoir l'information par plusieurs médiums en même temps.

Les scènes sans texte représentent à elles seules, une fonction intéressante. On pourrait les qualifier de sommaires impressionnistes. Prenons pour exemple les tableaux 5, 6 et 7 (voir annexe) qui prennent naissance dans l'action proposée originellement. Dans ces cas-ci, l'image prend la place du texte; l'objectif n'étant pas de révéler ce que les personnages pensent mais plutôt d'en exploiter les actions. Il s'agit d'une distance prise avec l'œuvre qui, elle, ne propose aucune illustration des actions. Dans le texte original, les personnages disent ce qui est arrivé ou ce qui est en train de se passer. Ce n'est pas systématique, mais la majorité des événements violents sont révélés par eux. Leurs fonctions rappellent celles des narrateurs extradiégétiques et intradiégétiques. Dans notre adaptation, nous avons priorisé la justesse de l'action et la sensation qui s'y dégage plutôt que la reconnaissance des personnages. On pourrait donc difficilement donner aux personnages une fonction précise puisqu'ils naviguent d'une façon constante entre plusieurs niveaux narratologiques.

C'est précisément cette problématique qui suscite notre intérêt. Cette interchangeabilité narrative qui pave la voie à une nouvelle façon de transmettre le récit.

Comme une réponse à un monde de plus en plus fictionnalisé et dramatisé, les formes de théâtre contemporain repensent la question du réel et du fictionnel, laissant libre champ au spectateur de concevoir le drame qui n'a pas lieu sur le plateau. Fréquemment, ce sont précisément des actes isolés qui sont présentés au public – c'est du reste le principe de la performance ou de la dramaturgie visuelle. (Monfort, 2009)

Ainsi, la voie est ouverte à une spectature active qui ne soit pas interactive. L'interactivité tue la représentation, elle risque d'en détourner le sens, elle ne permet pas le travail de profondeur que nécessite la scène. L'interactivité fait appel aux premiers réflexes. C'est en soi, une démarche louable, mais en décalage par rapport aux nécessités des arts de la scène. Par contre, l'activité de spectateur rend la scène vivante, multiple, pleine de sens et d'utilité. Les arts vivants sont porteurs de la mouvance de cette action de la scène vers la salle. Il y a peut-être ici le début d'une communication possible. Il s'agit bien entendu d'une prise de conscience. Un objectif vers lequel tendre. Il s'agit avant tout d'un mouvement communicationnel qui dépasse les frontières de la scène et prend racine dans une époque. Nous ne saurions contrer le mouvement. Ne pas vouloir tenir compte de ce changement nous mènerait vers une sorte d'extinction où la parole serait condamnée à être déchuée. Elle règnerait en solitaire dans le royaume du texte où les sujets aux oreilles fripées seraient trop occupés à cultiver leur ailleurs.

CHAPITRE II

DIFFICULTÉS ET EXIGENCES DE LA PROPOSITION

2.1 L'ACTEUR DANS UN CADRE POSTDRAMATIQUE OU PERFORMATIF

Notre proposition exige que l'acteur raconte le spectacle. C'est donc lui-même qui, dans un contexte de représentation, présente une histoire pour laquelle il sera momentanément un des personnages. Il y a dans la forme de cette proposition une flexibilité à trouver. Le point d'attention du travail de l'acteur ne sera pas la vérité du personnage, mais la transmission du récit. Il n'est donc plus nécessaire d'incarner une autre entité, mais bien d'exister sur scène et de raconter le récit.

Comme le souligne Monfort² : «[...] le plus grand doute inauguré par le théâtre postdramatique concerne le personnage et l'acteur.» Ce qui veut dire que dans ce contexte le parcours de l'acteur n'est plus régi par un travail psychologique lié aux intentions et actions du personnage. Il s'avère ici nécessaire de revoir le rôle de l'acteur. Si auparavant, il se dédiait à incarner le récit d'un personnage, il est aujourd'hui au service de la scène. Scène qui est désormais au centre de la production du récit, lui qui auparavant était sous l'emprise de l'auteur. L'acteur en reste cependant le principal transmetteur, celui vers qui tous les éléments convergent. En regard de cette responsabilité, l'interprétation a une toute autre signification. « Alors que l'acteur dramatique privilégie la représentation d'un univers extrascénique au moyen d'un personnage fictif, le performeur postdramatique explore la représentation d'un univers non dramatique, souvent porteur d'une charge onirique.» (Bouko, 2010, p. 39) Au cœur de cette métamorphose, comment l'acteur doit-il remplir ses nouvelles fonctions?

² <http://trajectoires.revues.org/index392.html>

Le spectateur d'aujourd'hui n'est plus dupe devant le récit, il comprend les codes de l'espace fictionnel qui s'y déroule. Cette conscience qu'il a d'être au théâtre doit être prise en considération et cela questionne la vérité scénique. Si, auparavant, nous proposons une pure fiction où nous mettions tout en œuvre afin d'oublier qu'elle en est une, aujourd'hui nous pourrions affirmer que la seule vérité est ce qui se passe devant nous. C'est probablement la seule croyance qui s'avère unique au théâtre : l'assurance que ce qui est devant nous, l'est vraiment. De cette affirmation découleront un certain nombre de principes redéfinissant le rôle de l'acteur.

D'abord, seules les actions qui sont en scène sont à prendre en considération. Elles seront les seules susceptibles d'être perçues comme réelles. Elles serviront de point de repère au travail scénique de l'ensemble de l'équipe, mais plus particulièrement elles seront envisagées comme unique façon de lier la partition de l'acteur. Considérer l'ensemble de la partition d'un point de vue psychologique deviendrait vite inapproprié, alourdirait la structure et provoquerait une interminable quête logique en dehors de notre intérêt.

Le texte est alors envisagé par l'acteur comme un matériau parmi d'autres. Il y trouvera une partie des réponses, mais il devra baser son travail sur l'ensemble des propositions scéniques du spectacle puisqu'il sera le relais entre toutes les formes d'expression. La frontière entre l'acteur et le personnage est donc effacée au profit de l'action, ce qui représente une difficulté pour certains acteurs formés d'une façon plus conventionnelle.

Le corps de l'acteur s'imposera comme le seul élément véridique de la représentation. Il sera le représentant du présent. Il sera le pont entre le réel et le fictionnel. Rien de ce qui est avant ou après la représentation ne sera perçu par le spectateur comme réel. Le passé comme le futur seront considérés comme une fabrication.

Les histoires ne saisissent pas le corps auquel elles se réfèrent. Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. Mon corps a aussi une histoire dont je ne peux avoir aucun souvenir. S'il y a donc une part de l'expérience corporelle, celle qui est désignée par le mot exposition, que l'on ne peut raconter, mais qui constitue la condition corporelle pour rendre compte de soi, alors l'exposition constitue l'une des nombreuses contrariétés que rencontre cet effort pour rendre compte de soi par la narration. (Butler, 2007, p. 39)

Il n'y aura que la mécanique scénique, construction certaine dont nous n'avons plus besoin de justifier la nécessité, qui deviendra la seule chose à laquelle le spectateur donnera sa confiance.

Dans cette perspective, l'acteur porte une grande responsabilité, mais son rôle n'est plus celui de l'illusionniste, mais celui de guide. Il doit en être conscient et avoir l'habileté de naviguer à travers les diverses zones où le réel et le fictionnel se croisent sans arrêt. C'est le cas de notre version de *Mère Courage*. Notre spectacle est hybride et fusionne allègrement et sans complexe les différents espaces de vérité.

Les acteurs sont contraints de puiser dans un style de jeu qui se rapproche de la performance. Bien que cette forme de théâtre soit de plus en plus courante, la pratique et les formations actuelles ne donnent pas encore énormément de place à cette forme d'expression. Ce qui fait que les acteurs peuvent se retrouver plus ou moins désorientés. Ils cherchent les points de repère leur permettant d'ancrer leur prestation.

Ils doivent accepter de céder une partie du travail d'assemblage aux spectateurs qui prendront le relais et unifient les morceaux de la représentation. C'est au spectateur d'interpréter ce que l'acteur transmettra. Ce rôle, nouvellement défini, force l'acteur à redéfinir une partie de ses responsabilités pour focaliser sur ce qui se passe ici, maintenant. Il doit rendre possible ce qui se déroule au moment même sur la scène. Il doit avoir la flexibilité et la disponibilité de le faire.

Brechtien ou Claudélien, le paraboliste règne sur un théâtre nu, sur un théâtre dépouillé de tout, dont la richesse réside justement dans cette façon de faire le vide, d'écarter tous les obstacles de la représentation, décor, mobilier, personnages trop consistants, bref, toute illusion. Et cela, afin de laisser le champ libre au jeu de l'analogie, de la compassion, aux opérations sensibles et intellectuelles de la parabole. (Sarrazac, 2002, p. 239)

Cette forme est très exigeante pour l'acteur. Son parcours est en rupture constante, chaque tableau est un autre spectacle en soi. Les personnages ne sont pas toujours définis. L'acteur doit accepter de se présenter tel quel et d'exécuter le parcours. Comme le quatrième mur est effacé au profit de l'existence du public, l'acteur doit avoir la capacité de leur faire face. Si cela apparaît tout naturel, ce n'est pas nécessairement un acquis. Dans le théâtre traditionnel, l'espace scénique est souvent représenté comme un autre lieu alors que dans notre proposition, on est bel et bien sur scène, nulle part ailleurs. Il doit s'en remettre à lui-même et se rattacher aux actions. Tout cela donne peu de répit et le rythme rapide des changements impose une méthode de travail qui force l'acteur à être constamment sur le qui-vive.

Son seul appui : la singularité du mode de fonctionnement dramaturgique inventé par l'écriture. C'est alors la précision de ses entrées et de ses sorties dans la parole, les oscillations et les degrés de son engagement dans le jeu et dans la fiction qui finissent par faire théâtre, indépendamment de toute prétention mimétique ou référentielle. Car, diminuer le passeur conventionnel de l'identification – le personnage –, c'est propulser sur le devant de la scène, l'acteur, son rôle et ses fonctions. (Julie Sermon, 2002, p. 114)

Même si le rôle et les fonctions de l'acteur changent, il demeure toujours l'élément vivant qui donne sa spécificité à la représentation. Il est et sera l'unique point de convergence de tout ce qui est émis par la scène pour aller vers la salle.

2.2 L'ESTHÉTIQUE D'UN ESPACE DISTANCIÉ

Dans cette optique, il y a une esthétique à adopter pour transposer l'oeuvre sur scène. L'espace doit savoir répondre à plusieurs fonctions dont celles de la transformation, de la malléabilité, de l'évocation.

Il y a d'abord une distinction à faire entre décor et espace. Le décor habille la scène et tend vers la reproduction d'un lieu déjà connu. L'espace lui est un lieu uniquement scénique dont la fonction veut, par moments, évoquer le connu en donnant une courbe sensorielle à ce qui s'y déroule dans son enceinte. L'espace est au service des actions scéniques tandis que le décor est au service des références.

L'espace a un rôle particulier dans le rapport scène/salle. Plus spécifiquement en ce qui concerne la communication du message. Il a pour fonction de stimuler la spectature en appuyant l'action de la pièce. L'espace doit pouvoir traverser l'oeuvre et permettre des transformations. On doit pouvoir se retrouver ailleurs d'une scène à une autre en gardant toujours comme point de repère un terrain neutre qui ne fait pas abstraction du lieu théâtral. Cet espace doit être malléable, aucun des éléments qui y figurent ne devraient y être inutiles. Chaque élément scénique devrait être récupérable et devrait pouvoir évoquer une chose et une autre. La mécanique scénique est appuyée par les éléments conceptuels que sont la lumière, le son et la projection des possibilités à la malléabilité. Ainsi exploité, le spectateur sera constamment en position d'imagination plutôt que de contemplation. Cela fait partie des moyens de la spectature.

L'espace distancié devient un espace dans lequel le récit a une large place. En lien avec la règle du théâtre épique, chacun des tableaux doit se satisfaire à lui-même. La mécanique scénique est également dévoilée. Nul besoin de faire croire que nous assistons à quelque chose de réel, il s'agit bien d'une représentation théâtrale. Chez Brecht, la scénographie participe à l'ensemble des éléments créant cet effet de distanciation recherché par l'auteur. La scénographie devient un élément vivant qui dévoile la

mécanique de la fiction. Bien que cela ait été réfléchi en fonction du théâtre épique, il nous semble que les principes mêmes de cette spécificité théâtrale soient défendus avec un avant-gardisme étonnant.

Notre proposition d'un grand espace dénudé tient compte de ces principes tout en permettant une transposition actuelle de la pièce. Pour seuls éléments, un grand rectangle rouge peint au sol. Le théâtre est à découvert, on voit les gradins latéraux, le mur du fond est visible, les coulisses sont apparentes. Ici, la disposition de l'éclairage joue déjà sur l'effet spectaculaire. Les projecteurs sont installés sur trois perches faisant face au public, éclairage complété par deux rangées supplémentaires encadrant les côtés de la scène. Cet éclairage architectural, pour emprunter la définition de Marie-Ève Pageau, conceptrice de la lumière, sert de support aux objectifs énumérés et recherchés par la scénographie. Les projections complètent les possibilités esthétiques de l'espace tout en occupant certaines fonctions narratives décrites dans le chapitre précédent.

En ce qui concerne les accessoires, notre plus grand défi fut d'établir la fonction de la charrette de *Mère Courage*. Élément central du récit, elle devait pouvoir garder son rôle dans notre actualisation. Nous avons choisi un chariot de transport utilisé dans les ateliers de décor et qui datait du début du XX^e siècle. Il établissait le pont entre l'aspect de la mécanique théâtrale utilisée à cette époque. Il n'est plus le magasin ambulant tel que décrit par l'auteur. Il devient tréteau, transport collectif et symbole de la pièce, à la fois évocation et suggestion de ce que pourrait être la charrette du temps de *Mère Courage*. Les autres accessoires faisaient référence à l'aspect gala, donc au spectaculaire. Feux d'artifice, confettis et micros furent des accessoires dont nous avons travesti l'usage initial en les transposant dans l'épopée de *Mère Courage*. Ils sont devenus flambeaux, canons et porte-voix.

Avec tous ces éléments, l'espace fut pensé pour évoquer les ambiances, les lieux, les impressions, les sensations de chaque scène. Chaque nouvel élément qui entraînait sur scène prenait une importance. Ainsi, on questionne ce qui y apparaît, ce qui est signifié.

La transposition est opérante dans le travail des artistes comme dans la compréhension des spectateurs. Elle dynamise la relation scène-salle.

2.3 LA DÉSUÉTUDE DE LA LOI SUR LE DROIT D'AUTEUR

Travailler sur l'adaptation d'une œuvre comporte certaines contraintes liées aux droits d'auteurs. À titre d'exemple, l'œuvre de Brecht est toujours sous le couvert de la protection des droits d'auteurs tout comme le travail du traducteur. La particularité de notre projet a mis en lumière les limites d'utilisation d'une œuvre dans un contexte de production professionnelle. Cependant, nous avons pu jouir d'une liberté considérable compte tenu du contexte de recherche académique dans lequel notre projet était présenté.

Le droit d'auteur s'affiche comme un incontournable dans toute tentative d'actualisation d'une œuvre dramatique. Il va de soi que des règles doivent exister pour assurer la protection de la propriété intellectuelle. Cependant, elles pourraient représenter un obstacle à la pérennité d'un texte. La rigidité de la réglementation actuelle pourrait contribuer à rendre une œuvre dépassée et même entraîner son absence des scènes actuelles. Le droit autour de la propriété intellectuelle trouve le plus souvent son application dans les revenus associés à l'utilisation du matériel en question. La visibilité et les revenus engendrés par une activité de diffusion servent de barème pour fixer les droits d'utilisation. Cette activité économique liée à l'activité artistique peut entraîner une certaine perversion de la nature de l'œuvre. La loi s'applique dans une période de temps déterminée, ce qui met en évidence la problématique concernant les œuvres du répertoire moderne qui sont toujours sous protection. Dans la loi canadienne, la durée de la protection est décrite comme suit :

(1) Sous réserve du paragraphe (2), lorsqu'une œuvre littéraire, dramatique ou musicale, ou une gravure, qui est encore protégée à la date de la mort de l'auteur ou, dans le cas des œuvres créées en collaboration, à la date de la mort de l'auteur œuvre dramatique ou musicale, exécutée ou représentée en public ou communiquée

au public par télécommunication avant cette date, le droit d'auteur subsiste jusqu'à sa publication, ou jusqu'à son exécution ou sa représentation en public ou sa communication au public par télécommunication, selon l'événement qui se produit en premier lieu, puis jusqu'à la fin de la cinquantième année suivant celle de cette publication ou de cette exécution ou représentation en public ou communication au public par télécommunication.³

De plus, dans les cas où les ayants droits sont sous la protection d'une juridiction étrangère, les lois peuvent varier. Pour ce qui est des pays européens, l'application de la loi est de soixante-dix ans après le décès de l'auteur. Ce qui, dans le cas de certaines traductions, prolonge de façon importante les redevances obligatoires.

Chez certaines maisons d'édition comme l'Arche, les représentants de Brecht et de Guillevic détiennent le mandat de négocier les droits d'exploitation sur un nombre important de textes dramatiques créant ainsi un certain monopole sur la propriété intellectuelle. Elles sont souvent situées à l'étranger ce qui ne facilite pas la négociation d'utilisation d'un texte et ce, même en contexte scolaire. En effet, les contrats sont généralement standards et insistent sur le fait que les mots de l'auteur de même que les didascalies doivent être utilisés intégralement sans quoi le spectacle pourrait se voir annuler. Ce qui, dans le cas de démarche comme la nôtre, constitue une contrainte importante.

2.3.1 L'actualisation et l'adaptation d'une œuvre de répertoire

Un texte devrait pouvoir être montré et être accessible au plus grand nombre de personnes. Une certaine flexibilité de la part des maisons d'édition ou des agents littéraires aiderait à la reconnaissance d'œuvres et de leurs éventuelles adaptations. Les œuvres sont aujourd'hui gérées par de grandes sociétés. Leur raison corporative exclut d'emblée l'hypothèse qu'une adaptation théâtrale puisse s'effectuer. L'œuvre devient un avoir commercial. Bien que la rémunération des auteurs ou de leurs descendances ne soit

³ (<http://lois-laws.justice.gc.ca/fra/lois/C-42/page-5.html#h-6>)

pas ici remise en question, il s'agit de revoir l'emprise économique sur la diffusion. Dans le cas qui nous concerne, on peut supposer que Brecht serait sans doute consterné de voir son œuvre vendue et exploitée de la sorte. Il serait probablement en colère de constater que cette marchandisation nuit à la diffusion de son discours, que la parole n'est pas la priorité des détenteurs de droit qui, de toute façon, ont bien d'autres contrats plus faramineux à gérer. Bien qu'il soit probable que l'auteur ait dicté ses propres règles sur la succession de son œuvre, il est possible que l'évolution du contexte rende ses souhaits désuets ou même que leur application soit à l'encontre de l'esprit dans lesquels ils ont été formulés.

Il s'avère extrêmement périlleux de redéfinir les notions sacrées de la propriété intellectuelle. Mais l'utilisation des nouveaux médiums nous force à entrevoir plus de flexibilité pour que le discours puisse perdurer. Nous pourrions considérer le texte de Brecht comme une photographie de l'époque que nous voudrions restaurer afin de lui redonner sa pleine luminosité. Le travail que Taylor Jones expose sur son site dearphotograph.com peut ici, servir d'exemple et de réflexion. Des photographes amateurs prennent une photo d'un endroit qui leur est cher, tiennent dans le cadre une ancienne photographie d'une scène qui s'est passée au même endroit plusieurs années avant. Ensuite, ils envoient la juxtaposition accompagnée d'un court texte que le site publie. En un clin d'œil, le pont reliant les souvenirs des deux époques est érigé. Sans l'idée de Jones, ces touchantes œuvres amateurs n'auraient pas la diffusion que le site actuel leur permet. Ce travail est en quelque sorte le symbole de l'actualisation qu'on peut donner à une matière originale. Non seulement, il met en lien d'une façon étonnante le présent et le futur, mais il nous rappelle aussi l'évolution technologique. La photo imprimée vieillie et jaunie que l'on peut toucher en opposition à la photo numérique nous rappelle que notre rapport aux objets et aux images évolue. En ce sens, ce site web par sa production et sa diffusion peut inspirer un questionnement sur nos méthodes de création. Nous sommes toutefois conscient qu'il s'agit ici de production amateur donc, non professionnelle.

La principale fonction des textes dramatiques est la représentation. La scène implique un nombre de procédés qui ne sont plus liés uniquement à l'art littéraire. Se confrontent alors un ensemble de formes de transmission susceptibles d'être contradictoires. Si l'on considère aujourd'hui le langage scénique comme une langue à part entière, il n'est plus question de décorer la scène, mais bien de recourir à des procédés signifiants dont la forme exprime un ensemble de valeurs contribuant au discours du texte, mais également à un discours sur le texte. C'est ce droit qu'il faut réclamer, le droit à la distance et aux commentaires sur les œuvres dites classiques et de répertoires. Notre art pourra alors être considéré comme un art vivant.

CHAPITRE III

LA CRÉATION FINALE

Dans ce chapitre, nous analyserons certains passages de notre création afin de rendre compte de nos choix. Nos observations identifient les moments d'actualisation de la distanciation et exposent les moyens privilégiés pour animer la spectature. Vous trouverez dans l'Annexe I un tableau décrivant les scènes d'origine et les éléments constituant notre adaptation.

3.1 LES TABLEAUX 3 ET 4

Mentionnons que les tableaux 1 et 2 ont été travaillés principalement autour des différents procédés de narration tels que décrits au chapitre 1.5.4. La séquence qui suit marque le début d'une partie importante dans l'évolution du spectacle. Le tableau 3 est en lui-même un résumé des thèmes de la pièce. C'est le tableau typique du théâtre épique qui est en soi, une pièce complète. Comme les éléments sont nombreux et que les contraintes que nous nous sommes imposées le sont aussi, nous avons dû trouver un moyen de synthétiser. Regardons, tout d'abord, l'hommage fait à Mère Courage par Julie. Le texte vante, de manière un peu ridicule, le parcours de cette femme. Il est interrompu par Stéphanie qui tire un coup de feu en direction de sa collègue, affirmant ainsi son désaccord quant à la vraie nature de Mère Courage. Cette séquence, en apparence déconnectée du récit initial, nous permet de présenter succinctement l'une des réflexions importantes de la pièce : l'exploitation en temps de guerre. En interrompant la narration de Julie, Stéphanie intervient dans le cours du spectacle pour commenter de façon personnelle cette situation et ce, au profit des spectateurs. Le fait que nous commentions nous-mêmes la pièce et que Stéphanie porte un jugement sur le personnage principal

créent une proximité avec le public. Ce procédé inhabituel dans une représentation de *Mère Courage* donne un ton familier à notre approche et permet de resituer la représentation dans le temps présent. La rupture crée un espace de participation ou d'action.

C'est ici également qu'est introduit le personnage d'Yvette. Pour ce faire, nous avons choisi de transposer le *song* d'Yvette par une composition de Julie relatant le parcours de ce personnage. Les projections identifient cette chanson. Le fait que ce nouveau *song* soit en anglais crée un effet d'actualisation puisqu'une grande partie de la musique populaire, qui est diffusée actuellement, est dans cette langue. Les références sont alors actuelles. Il est à noter que l'ensemble de nos choix musicaux nous ont servi d'outils dans notre démarche d'actualisation.

Puis, la situation expose l'irruption des catholiques dans le campement. Stéphanie en Catherine (la muette) présente une pantomime narrée par Maxime situé en arrière-scène. Avec toute l'énergie du monde, elle raconte physiquement l'enlèvement de Petit-Suisse. Les multiples niveaux de narration et l'effet comique qui s'en dégage donnent au texte une dimension inhabituelle. Grâce à l'intervention de Maxime, Catherine (la muette) retrouve, de façon détournée, la parole. Encore une fois, nous avons fait ces choix pour raconter le spectacle au public. Les acteurs font face aux spectateurs et les prennent à partie. Ce déploiement de moyens force le spectateur à être attentif à ce qui se passe réellement. Pour réussir cette approche, il a été nécessaire de résumer l'action. La spectature s'exerce ici puisque les spectateurs ont la possibilité de comprendre l'action tout en restant détachés émotionnellement. Ils se divertissent tout en comprenant le lien critique face au sujet.

Ensuite, s'enchaîne la dernière partie du dialogue que nous avons gardée intégralement. Le film réalisé par Brecht en 1956 est projeté à l'arrière-scène et les acteurs disposés en ligne, face au public, font de la postsynchronisation sur les voix allemandes. Cet extrait présente la fin tragique de Petit-Suisse. Précédemment, la distance a été créée par une interprétation peu réaliste. Ici, le jeu des acteurs fait place à

plus de sincérité et est davantage lié au parcours émotif des interprètes du film. Ce procédé nous a permis de montrer au spectateur ce que pouvait être notre vision de l'actualisation. Cela permet de situer l'œuvre dans un parcours quasi historique et ainsi de justifier la nécessité d'en faire une nouvelle version. Cette scène marque également un changement dans le parcours des acteurs. Jusqu'à maintenant, les acteurs étaient principalement des narrateurs alors que là, ils occupent des rôles. Le fait d'incarner les personnages modifiera l'approche pour les prochaines scènes. Notons également que dans cette séquence, les acteurs ne sont pas dans l'action. Les spectateurs ont le champ libre pour tracer des parallèles entre la version originale et celle qu'ils voient et entendent. Le minimaliste de cette séquence laisse une grande latitude aux scènes suivantes.

Au tableau 3, dans la scène de postsynchronisation, Yan interprétait Mère Courage. Dans le tableau 4, c'est Frédéric qui, en nouant un foulard sur sa tête, incarne Anna Fierling. Il est le seul interprète de cette scène. Dans ce passage, Brecht tient des propos d'une très grande valeur sur l'implication, la contestation et l'importance de changer les choses. Mère Courage accuse mais, au même moment, devant son incapacité à dénoncer, elle s'avoue vaincue. Nous avons choisi de faire de cette scène un monologue, d'abord à elle-même, puis ouvert au public. Son monologue nous fait prendre conscience de notre capitulation, de notre passivité et de notre manque de courage. Si nous avons manipulé la forme du texte, le contenu demeure le même et c'est bel et bien le message de Brecht que nous avons transmis. Il est offert dans sa plus simple expression dénudée de tout artifice à l'exception de l'adresse au public. Ainsi apostrophé, le spectateur reçoit le propos de Mère Courage de façon personnelle. La dénonciation de Mère Courage peut alors être perçue comme un commentaire direct sur la passivité des spectateurs.

3.2 LES TABLEAUX 5, 6 ET 7

Nous avons fait de ces tableaux un ensemble homogène dans lequel nous n'avons gardé que les actions principales. Nous avons misé sur une écriture scénique plutôt que sur une écriture dramatique. Malgré l'absence de texte, ces scènes remplissent plusieurs

fonctions narratives telles que mentionnées dans le chapitre 1.5.4.1. L'image sera le principal véhicule pour la transmission de l'action et du propos. Elle ouvre le sens à plusieurs interprétations et stimule une attitude active du spectateur.

Le tableau 5 présente une scène de guerre qui, dans la version originale, est de la même durée que ce que nous avons proposé. C'est le premier tableau muet d'une série. Nous nous sommes approprié la thématique de cette scène pour la faire nôtre. Nous avons figuré une exécution où les victimes, aux visages sans yeux, sont tuées d'une balle sur l'air de *Crazy in Love* d'Anthony, chanson qui a été popularisée par Beyoncé. Une dichotomie entre la violence des actes, le rythme lent et l'aspect troublant de la musique se dégage de cette scène. La projection a été utilisée pour identifier le tableau. Dans cette scène, il n'y a aucune identification aux personnages. Il s'agit d'une mise en images d'une scène de guerre. Toutefois, les narrateurs sont identifiés et le fait qu'ils participent aux actions de cette séquence suscite une impression étrange.

Toujours sur l'air de *Crazy in love*, le tableau 6 fait suite au tableau précédent dans lequel nous n'avons gardé que le viol de Catherine qui est perpétré par Julie et Sylvianne sur la charrette de Mère Courage. C'est une façon pour nous de questionner la transmission de la violence. Puis, Frédéric entre coiffé du foulard de Mère Courage et tire à bout portant sur les deux violeuses. Stéphanie débute cette séquence en narrateur pour passer rapidement au personnage de Catherine. Une projection indiquant le numéro du tableau et un sous-titre suffiront au spectateur pour comprendre ce qui advient de Stéphanie. Cette constante redéfinition des rôles oblige le public à être à l'affût des actions qui se développent sur scène. C'est le seul élément de la partition à travers lequel subsiste une certaine suite logique puisque le spectateur ne peut suivre d'une façon constante l'évolution d'un personnage. Il faut donc s'accrocher à ce qui se passe sur scène.

Peu importe ce qui est arrivé précédemment dans le tableau 7, Mère Courage continue de parcourir les routes avec sa fille Catherine en suivant les traces du conflit. Cette scène n'avait pas de dialogue, mais il y avait un *song* que nous avons remplacé par

Rag and Bone des Whites Stripes. Dans la suite des tableaux 5 et 6, le tableau 7 débute par l'action de Frédéric qui pose, sur la tête de Stéphanie, des oreilles de renne. Rapidement, tous les acteurs prennent place dans la charrette. S'ensuit une chasse au renne *sexy* qui trouvera son apogée dans l'explosion d'œufs remplis d'eau. C'est une sorte de métaphore sur la glorification de la guerre, sur ses dérivés et ses victimes. Dans cette scène, on verse dans un extrême pour susciter la spectature. Par son onirisme, cette scène se distancie de la proposition initiale pour pervertir les éléments scéniques. Catherine devient un animal, Mère Courage devient le bourreau, la charrette devient un char d'assaut avec des soldats qui font exploser des œufs en guise de grenades. Cette scène, moins teintée de l'univers habituel de notre création, est en quelque sorte l'apogée de cette suite de tableaux sans paroles.

Ces tableaux sont majeurs dans notre processus d'actualisation. Vu l'absence de texte, le spectateur, totalement capté par l'image, n'a d'autre choix que de faire confiance à son interprétation. Les points de repère ne sont plus factuels. Il revient au spectateur de faire des liens entre ce qu'il perçoit de ces scènes, les informations reçues précédemment et ce qui succédera à ces tableaux. Nous prenons le pari que la latitude que nous laissons au spectateur enrichira son interprétation.

3.3 LE TABLEAU 11

En guise d'hommage ou de retour à l'origine de la pièce, nous avons, dans ce tableau, respecté l'intégralité des dialogues et des didascalies. Nous avons donc, pour la première fois, dirigé la scène telle que nous supposons qu'elle devait être, afin d'établir un point de repère pour les spectateurs. Bien entendu, la mise en scène intégrait les éléments scéniques déjà présents, mais les actions telles qu'envisagées par Brecht ont été respectées dans leur intégralité. Cependant, nous avons travesti la fin de la scène pour donner voix au personnage de Catherine en lui offrant son *song*, un *lipsing* sur l'air de *Perlimpin* interprété par Barbara. Plutôt que d'être sur le toit de la ferme, elle battait du tambour dans les gradins pour ensuite descendre parmi les spectateurs. Suivie par un

projecteur mobile, elle allait sur scène prendre son micro, grimpait sur la charrette de Mère Courage et exécutait son *lipsing*. Dans l'ombre, un soldat échangeait son arme pour un canon à confettis qui explosait au moment souhaité. Alors, Catherine s'effondrait, morte, sur la charrette. Pour nous, cette scène était une façon de mettre en évidence les nombreuses possibilités esthétiques de la pièce. Fait remarquable, cette partition fut la plus facile à mettre en scène. Les indications de l'auteur sont très précises et permettent au metteur en scène de les transmettre telles que Brecht le souhaitait. Les acteurs se sont aussi retrouvés dans une position qui leur apparaissait plus confortable car ce qu'ils avaient à faire était clairement identifié. Cependant dépourvus de tout événement antérieur, il leur a semblé difficile d'atteindre la vérité de la situation. Il s'agit encore là d'une déformation, parce que la partition que Brecht suggère n'a pas à être justifiée par un jeu psychologique. Le respect des actions suffit pour donner de la crédibilité à la scène. Au niveau des intentions, les acteurs n'avaient qu'à jouer ce qu'il y avait dans le texte, ni plus, ni moins. Par cette direction de jeu, nous avons tracé un lien entre la distanciation brechtienne et la spectature de Thoret. Les acteurs ne devaient pas s'identifier à un parcours, mais ils devaient justifier les actions nécessaires au développement du récit qu'il soit produit par le texte ou par la mise en action de la scène. C'est le tableau 11 qui nous a permis de faire ce constat.

Ces trois regroupements de tableaux démontrent un éventail de stratégies d'adaptation qui dirigent le discours vers le public. Nous pourrions dire que, par le procédé de narration, nous avons élaboré un degré de distanciation. Plus il y a de la distanciation, plus la représentation est près du public, plus la spectature peut s'exercer. Le degré le plus éloigné serait le dialogue fermé, le degré le plus rapproché serait l'adresse au public.

CONCLUSION

La notion de spectature pourrait être poussée à l'extrême dans son application. Notre recherche permet d'envisager une nouvelle perspective spectatorielle. À l'heure actuelle, il existe des sites informatiques spécialisés dans la diffusion en flux continu qui offrent aux utilisateurs la possibilité de créer leur propre canal de diffusion. Ustream.tv et blog-video.tv en sont des exemples. Ces sites sont des regroupements de diffuseurs qui produisent leur matériel à partir de leur *webcam* personnelle. La relative simplicité de cette utilisation engendre donc une multiplicité de contenus. C'est en quelque sorte la démocratisation de la diffusion.

Ce procédé s'avérerait être le complément parfait à la recherche que nous avons entreprise. Nous souhaitons capter le spectacle et le diffuser sur l'un de ces sites. Le format de captation aurait été le suivant : des caméras web installées et disposées à différents endroits, face à la scène, face au public, à vol d'oiseau, dans les coulisses et même dans les loges. Les web spectateurs auraient pu avoir un point de vue particulier sur le spectacle et faire des choix concrétisant ainsi l'exercice de la spectature.

La représentation dans son entièreté devenant matière à spectacle aurait rejoint la volonté de Brecht de dévoiler la mécanique scénique et d'atteindre une plus grande quantité de gens non initiés au théâtre. D'un point de vue plus actuel, cette technique aurait permis aux spectateurs d'avoir accès à l'œuvre et au propos sans prendre de risques. Il est donc possible de contourner la notion de croyant, telle qu'envisagée par Bourdieu en permettant au spectateur d'être un espion libre. À nous, artistes, de nous ajuster à cette captivité désuète.

Du fait que les champs de production de biens culturels sont des univers de croyance qui ne peuvent fonctionner que pour autant qu'ils parviennent à produire, inséparablement, des produits et le besoin de ces produits par des pratiques qui sont

la dénégalion des pratiques ordinaires de l' «économie», les luttes qui s'y déroulent sont des conflits ultimes qui engagent tout le rapport à l' «économie»: «ceux qui y croient» et qui, ayant pour tout capital leur foi dans les principes de l'économie de la mauvaise foi, prêchent le retour aux sources, le renoncement absolu et intransigeant des commencements, englobent dans la même condamnation les marchands du temple qui importent sur le terrain de la foi et du sacré des pratiques et des intérêts «commerciaux», et les pharisiens qui tirent des profits temporels du capital de consécration accumulé au prix d'une soumission exemplaire aux exigences du champ. C'est ainsi que la loi fondamentale du champ se trouve sans cesse rappelée et réaffirmée par les «nouveaux entrants», qui ont le plus intérêt à la dénégalion de l'intérêt. (Bourdieu, 1977)

Cette nouvelle technique viendrait modifier la nature même du théâtre en lui donnant une dimension nouvelle. Ainsi, l'écoute serait modifiée, forçant l'émetteur à moduler ses cibles. Cela ouvrirait la porte à de multiples dimensions et nous découvririons de nouvelles possibilités dans la façon d'interagir avec les éléments. Peut-être que cette technique pourrait s'avérer salutaire pour le renouvellement du public théâtral. Peut-être que si cette utilisation devenait systématique, nous pourrions voir naître un nouvel intérêt pour les arts de la scène. Nous ne parlons pas ici de réaliser un télé-théâtre, mais plutôt d'une caméra témoin qui serait un œil ouvert sur la représentation. La posture du spectateur en devient une de liberté, car il choisit ses points de vue, tout en se permettant de « texter », de manger ou d'interrompre son écoute quand bon lui semble.

D'un point de vue statistique, il aurait été intéressant d'utiliser cette technique pour compiler le mouvement des web spectateurs et ainsi analyser leur intérêt pour chacune des scènes. Nous aurions pu ainsi identifier les moments qui captaient le plus leur attention. En suivant ces mouvements minute par minute, nous aurions pu même tirer des conclusions, sommaires sans doute, sur certains effets scéniques et paroles importantes. En comparant ces résultats avec la captation faite du public, nous aurions probablement pu dresser un portrait plus précis de la réception de l'œuvre. La spectature ainsi déployée et analysée aurait permis de donner un sens plus scientifique à l'exercice.

Malheureusement, la législation sur les droits d'auteur a rendu impossible la réalisation de cet objectif. Nous aurions dû négocier une entente spécifique avec la

maison d'édition, entraînant une discussion sur une problématique qui n'est pas encore courante. Pour une maison d'édition, il n'existe aucune garantie que le contenu de cette diffusion en direct ne soit pas repris et l'Université ne peut actuellement défendre cette démarche devant l'industrie de l'édition.

Un soutien technique adéquat devait aussi être envisagé. Bien que la technologie soit simple, la méthode est relativement nouvelle et le processus n'entre pas dans les normes actuelles. Nous avons donc éprouvé de la difficulté à obtenir le soutien nécessaire de la part des différents départements. Il s'agit donc d'entrevoir cette expérimentation lors d'un futur projet afin de découvrir les possibilités derrière l'opacité des murs du théâtre.

Les arts de la scène sont en mutation constante, les codes s'interchangent, les procédés se contaminent, les méthodes se fusionnent. Ce phénomène contribue à donner de la spécificité au langage scénique. Il faut être en mesure de soutenir cette transformation et proposer une cohérence dans chaque médium, trouver la justesse de chaque forme, la bonne harmonisation. Nous devons nous ouvrir à une certaine transgression sinon les autres arts le feront. Ils découvriront des terrains reconnus et nous stagnerons sur celui de la représentation tandis qu'eux baigneront dans la transformation et la fusion. Il faut que cet art puisse s'épanouir. Une des clés serait de considérer le texte comme un élément malléable.

Il faudrait également évaluer la part de responsabilité de notre système de production qui détermine de nombreux aspects de l'acte théâtral. Nous faisons référence non seulement à la loi sur le droit d'auteur, mais également à celle sur le statut de l'artiste, aux critères établis pour les demandes de subventions gouvernementales et au système des saisons théâtrales qui privilégient la production plutôt que le développement. Cet aspect commercial, Brecht le dénonce. Le développement de la société industrielle a asservi les hommes au système capitaliste. Il serait intéressant d'entendre sa réaction sur notre système car, présentement, l'artiste semble être considéré comme un des engrenages de ce

que l'on nomme, l'industrie culturelle. C'est le dilemme qui sévit entre discours et spectacle, entre fond et forme.

La vie des masses a, de tout temps, été décisive pour le visage que prend l'histoire. Mais que ces masses en expriment consciemment la mimique, à la ressemblance des muscles d'un visage, est un phénomène complètement nouveau. [...] De tous les arts, le théâtre se prête le moins bien à la reproduction mécanisée, c'est-à-dire à la standardisation : d'où vient que les masses s'en détournent. Telle est peut-être, du point de vue historique, l'importance de l'œuvre de Brecht que sa production dramatique ait permis au théâtre de prendre sa forme la plus sombre et la plus économique, enfin sa forme de réduction optimale, la présentant de telle sorte qu'elle puisse hiberner en quelque façon. [...] La reproduction massive d'œuvres d'art, ainsi, n'a pas seulement un rapport avec la production en masse de produits industriels, mais aussi avec la reproduction en masse d'actions et de comportements. Négliger ces liens veut dire se priver de tout moyen de déterminer la fonction actuelle de l'art. (Benjamin, p. 227-228)

Il y a un mouvement en marche peu importe qu'on le nomme théâtre postdramatique ou théâtre performatif. Une révolution narrative est enclenchée. La scène est le reflet du monde, aussi vrai qu'elle en est le catalyseur. Elle a la responsabilité de s'adresser à ses spectateurs. Le rôle du théâtre évolue et il n'est plus l'outil approprié pour atteindre les masses. Nous sommes bombardés d'images et notre perception s'en trouve inévitablement affectée. Alors, l'objectif de la distanciation tel que voulu par Brecht est en quelque sorte anéanti par le développement des nouveaux médiums. Par l'influence qu'ils exercent sur notre perception et nos modes de communication, ils ont une incidence directe sur la production du discours. Ce qui était possible de dire d'une façon linéaire autrefois ne retrouve plus la même réceptivité chez le public aujourd'hui. D'emblée, s'installe une préoccupation grandissante chez les artisans du théâtre. Ils sont à la recherche d'un langage approprié, d'où l'apparition de nouvelles formes scéniques et textuelles. C'est dans cette optique que nous avons revisité *Mère Courage et ses enfants* de Brecht. Dans notre adaptation, nous avons priorisé trois éléments : la durée, la narration, l'image scénique. Le spectacle devait être relativement court, il fallait raconter l'histoire en employant divers moyens narratifs et créer des images scéniques produisant des impressions plutôt que des informations factuelles. La composition de l'ensemble de

ces éléments a contribué à faire de notre adaptation une création tournée vers la spectature.

La notion de spectature est à concevoir comme la version contemporaine de la distanciation. C'est à partir du travail de l'acteur que nous avons pris conscience de ce changement de perspective. Si l'humain est toujours au centre de la démarche, il s'agit d'interpeller sa conscience. Dans la distanciation brechtienne, il s'agit de conscientiser les masses. Dans notre application de la spectature telle que définie par Thoret, il s'agit de susciter l'activité du spectateur. Sa participation à la représentation devient une activité cérébrale dans laquelle il a un travail d'assemblage. Il n'est plus dans la passivité, il n'est plus dans un cadre didactique, il est impliqué dans le travail d'interprétation. Le spectacle sera le guide d'une réflexion, mais il ne sera pas le professeur d'une pensée unique. La représentation s'engage dans une mission afin de redonner du relief à l'acte théâtral pour permettre à une certaine individualité de fonctionner dans ce mouvement qui est toujours collectif.

Bien que notre approche soulève des questionnements éthiques, nous croyons qu'une certaine pureté fut à la source de nos choix. Notre spectacle sans compromis est en quelque sorte un mouvement de l'art pour l'art.

La culture du détail, de la bribe, du morcelé, l'effritement des anciennes dialectiques de la totalité, la substitution partout du fractal au global, qu'on résume parfois par le « déclin des grands récits », ne doivent pas peu à la dislocation optique des objets, comme des œuvres d'art, par les appareils de prise de vue, le montage cinéma, le zoom télévisuel, le cliquage informatique, etc. Chacune de ces procédures conduit à une conduite, et l'ensemble de ces conduites fait un certain type de Cité. Pas de causalité linéaire, certes, mais mise en boucle générale. (Debray, p. 497)

ANNEXES

ANNEXE 1

RÉSUMÉS DES TABLEAUX ET DE LEUR TRANSPOSITION

Vous trouverez, dans cette annexe, les résumés de chaque tableau provenant de *Mère Courage. Brecht. Analyse Critique* d'Henri Dumazeau. Ce sommaire nous a servi de point de repère pour la transposition du texte. Nous rendons compte des écarts et des similarités entre la forme présumée de l'œuvre originale et celle de notre proposition actuelle.

<i>Description des tableaux originaux</i>	Moyens scéniques utilisés pour la transposition
<p>«PREMIER TABLEAU. Dans une région froide et pauvre de la Suède protestante en 162, deux recruteurs cherchent vainement des hommes à enrôler (contre les ennemis catholiques). Mère Courage arrive dans sa carriole de cantinière; sa fille muette, Catherine, est assise à ses côtés. Ses deux fils tirent la voiture : l'aîné, beau gaillard blond, Eilif, et le cadet, un peu simplet, Petit-Suisse. Sentant qu'on en veut à Eilif, elle discute avec le caporal et essaie l'intimidation et la ruse. Elle lui prédit la mort, ainsi qu'à son compagnon; mais un peu plus tard, pendant qu'elle cherche à vendre une boucle de ceinturon au caporal et malgré les efforts de Catherine pour alerter sa mère, Eilif se laisse circonvenir par le recruteur et le suit vers son destin.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Introduction dansée, chorégraphie de groupe - Style gala - Narration de Yan. Il résume la scène. Il se proclamera Eilif. - Les autres personnages sont non identifiés. - Chanson <i>Miles après Miles</i> interprétée par les acteurs.
<p>«DEUXIÈME TABLEAU. 1625-1626. Mère Courage rencontre en Pologne Eilif devenu favori du capitaine : il conte complaisamment comment il a dépouillé des paysans de leur bétail après les avoir taillés en pièces. On festoie. Courage vend très cher un chapon. Eilif chante et danse le chant du sabre: les deux premiers couplets disent les plaisirs de la guerre. Le dernier, chanté par Courage et rythmé avec ses casseroles, décrit le dénouement: la mort du soldat.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Narration de Sylvianne, de Julie et de Yan. - Mise en contexte et résumé de la scène. - Yan interprète une séquence d'Eilif. - Style gala

«**TROISIÈME TABLEAU. 1629.** *Courage trafique avec du matériel du règlement mais conseille l'honnêteté à Petit-Suisse. -Yvette, une fille à soldats qui suit le régiment, chante le Chant de la fraternisation : toute jeune encore elle fut séduite et abandonnée par un certain Pierrot-la-pipe. -Discussion entre l'aumônier et le cuisinier pour ou contre la guerre. Courage ironise sur le roi de Suède qui porte la guerre chez les autres sous prétexte de faire leur bonheur. Irruption des catholiques. Sauve-qui-peut général. Courage barbouille Catherine de cendres pour éviter de tenter les soldats. Elle hisse le drapeau catholique. L'aumônier (protestant) quitte son habit. Seul, Petit-Suisse, honnête et stupide, veut sauver la caisse du régiment dont il se sent responsable. Il en mourra: un espion ennemi le repère; une fois de plus Catherine essaie de faire comprendre le danger à sa mère. Vainement. Celle-ci sort et ce moment est mis à profit par l'ennemi pour arrêter Petit-Suisse. Courage revient, marchande la rançon avec Yvette, qui prêterait de l'argent pour corrompre les soldats. Trop tard : l'exécution a lieu. - Atroce fin de tableau : on apporte le cadavre de son fils et Mère Courage doit feindre de ne pas le connaître sous peine de passer pour sa complice et d'être exécutée.*»

- Division en quelques scènes.
- Projection de titres et de sous-titres du tableau.
- Ajout d'une scène entre Julie et Stéphanie qui questionne la vraie nature de Mère Courage.
- Le song d'Yvette remplacé par une composition en anglais de Julie, chanté par elle-même.
- Mime de Stéphanie qui interprète Catherine et narration de Maxime. Ils expliquent l'enlèvement de Petit-Suisse.
- Projection du film réalisé par Brecht en 1956 de la scène de la mort de Petit-Suisse. Sur scène, les acteurs se livrent à une séance de postsynchronisation.

«**QUATRIÈME TABLEAU.** *Mère Courage vient porter plainte chez le commandant. Mais à un jeune soldat qui veut obtenir la prime qui lui est due, elle conseille de rester tranquille; elle-même se résigne et renonce à voir le commandant. «L'homme propose et Dieu dispose.» Chant de la grande capitulation.*»

- Yan enlève son foulard, Maxime le prend puis le met à Frédéric qui devient Mère Courage.
- Projection du titre du tableau.
- La chanson de la grande capitulation devient un monologue.

<p>«CINQUIÈME TABLEAU. 1631. Scène de guerre, pillage, incendie, massacres. Déchainement de Mère Courage: elle refuse une chemise pour panser les blessés et l'aumônier doit la prendre de force. Catherine arrache un bébé aux flammes, mais Courage rend le bébé à sa mère mourante. Enfin, elle troque un manteau de fourrure volé par un soldat contre une bouteille d'eau-de-vie.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Scène sans paroles présentant une exécution. - Projection du titre du tableau - Trame sonore : <i>Crazy in love</i> interprétée par Anthony et popularisé par Beyoncé.
<p>«SIXIÈME TABLEAU. Bavière. 1632. Courage, l'aumônier et quelques clients commentent les funérailles du Maréchal d'Empire Tilly, «tué par hasard». Courage fait avec verve le procès de la guerre et des héros; elle présente la défense des pauvres gens, éternelles victimes des conflits des Grands. Philosophes, l'aumônier souligne les aspects supportables de la guerre. Il essaie de convaincre Courage de se mettre en ménage avec lui. Elle refuse en le morigénant. Entre Catherine, blessée au visage, violée sans doute. Courage la soigne et la console.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - À la suite du tableau 5. - Scène sans paroles - Projection du titre du tableau - Même trame sonore. - Viol de Stéphanie par Julie et Sylvianne. - Mère Courage tire à bout portant les deux violeuses.
<p>«SEPTIÈME TABLEAU. Bref tableau sans dialogue. Mère Courage, «au plus beau moment de sa carrière commerciale», chante deux couplets à la gloire de la guerre.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Projection du titre du tableau et de cibles. - Remplacement du song par <i>Rag and Bone</i> des Whites Stripes. - Scène d'image onirique sur la gloire de la guerre.
<p>«HUITIÈME TABLEAU 1632. Camp militaire. Lamb, dit Pierrot-la-pipe, ex-cuisinier du capitaine, revient; il filme Mère Courage, se heurte à l'aumônier. Aigre rivalité entre les deux hommes. Yvette, grasse et enrichie, veuve de colonel, reconnaît son séducteur et le dénonce. -La paix est annoncée; elle réjouit tout le monde mais risque de dévaluer les marchandises de Mère Courage qui part les vendre à la ville. Elle fait aussi le malheur d'Eilif, coupable d'avoir pillé une ferme, ce qui est un crime en temps de paix. Il est exécuté. Là-dessus Mère Courage revient et</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Projection du titre du tableau et de didascalies. - Nouveau monologue sur la dénonciation interprété par Maxime, écrit par lui-même et Philippe Cyr. - Extrait de l'aumônier tiré du tableau 7. Dit comme une adresse un public. - Trame sonore : <i>Private Lily</i> de Moriarty afin de suggérer la reprise de la guerre. Ajout d'une scène d'image.

<p>annonce que la guerre reprend. On lui cache la mort d'Eilif. L'aumônier est évincé. Mère Courage repart avec le cuisinier et Catherine.»</p>	
<p>«NEUVIÈME TABLEAU. 1634. Dans les Monts Fichtel: une aube de destruction. Le cuisinier propose à Mère Courage de se retirer avec lui en Hollande : ils tiendront l'auberge familiale. Elle accepte d'abord puis refuse quand elle voit que Catherine n'y aurait pas sa place. Le cuisinier chante la chanson du sage Salomon: l'honnêteté et le dévouement ne paient pas. Catherine tente de partir pour laisser sa mère libre. Mais Courage la rattrape et repart avec elle.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Narration de didascalies avec Maxime et Stéphanie. - Numéro d'acteur de Yan. - Fumée, miroir à roulette, mouvement de projecteurs. - Chœur grandiloquent. - Trame sonore : <i>Le Péril Jaune</i> d'Indochine.
<p>«DIXIÈME TABLEAU. 1635. Sur la route. Sans dialogue. D'une ferme, une voix monte, qui chante le bonheur du foyer. Mère Courage et Catherine écoutent. Nostalgie?»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Projection du titre du tableau. - Narration de Julie en coulisse. - Trame sonore : <i>I Will Always Love You</i> de Dolly Parton
<p>«ONZIÈME TABLEAU. 1636. Les troupes impériales menacent la ville luthérienne de Halle. La nuit, les soldats catholiques font irruption dans une ferme et, menaçant de tuer le bétail, se font indiquer le chemin de la ville. Catherine et les paysans prient avec ferveur pour que la ville, et surtout les enfants, soient épargnés. Catherine, émue par l'idée du danger qu'ils courent, monte sur le toit d'un hangar et bat du tambour pour prévenir les habitants. Les soldats la tuent, ainsi que le jeune paysan que son exemple a galvanisé. La ville est sauvée.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Projection du titre du tableau et de didascalies. - Respect de l'intégralité des dialogues et des didascalies. - Ajout d'un song pour Catherine. Elle fait un <i>lipsing</i> de <i>Perlimpim</i> interprété par Barbara
<p>«DOUZIÈME TABLEAU. Courage chante une berceuse devant le corps de sa fille et donne quelque argent aux paysans pour faire enterrer Catherine; puis, comme la guerre dans le refrain qu'elle reprend, elle s'en va «clopin-clopant », tirant seule la roulotte. Et tout ce qui se traîne encore. Repart en guerre sur les grands chemins.»</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Projection du titre du tableau - Nous n'avons gardé que le texte de Mère Courage et son action avec le corps de Catherine.

ANNEXE 2
TEXTE DE LA CRÉATION

La Métamorphose de Mère Courage.

Afin d'identifier le texte original nous avons marqué d'une étoile le début et la fin de chaque séquence.

PROLOGUE

La chanson « Do you think i'm sexy ? » de Rod Stewart démarre tandis qu'au sol est projeté un décompte numérique. Après quelques secondes, les comédiens entrent en croisée, les femmes à cour, les hommes à jardin. Chorégraphie hybride entre une danse en ligne et quelque chose comme une grande danse disco.

Puis, Yan se détache du groupe. Dès qu'un acteur sera nommé, il se retournera vers le public pour exécuter un pas disco.

YAN

Bonsoir Montréal et bienvenue au spectacle de *Mère Courage et ses enfants*.

Ce soir, pour vous raconter cette grande épopée : Julie Berson, Stéphanie Cardi, Maxime Charbonneau, Sylvianne Rivest-Beauséjour, Frédéric Lavallée... et moi-même, Yan Rompré.

*Les comédiens s'éclipsent dans une fin de chorégraphie.
Yan commande un changement d'éclairage et s'engage ainsi dans le tableau 1.*

TABLEAU 1

Projection : Tableau 1

Yan, fixe et grave.

Yan

Tableau 1

1624

Dédalcarie (*Se trompe sur le nom du lieu*)

Sur une route de campagne aux abords de la ville.

Il fait froid, il pleut.

C'est gris, gris, gris : grau; vraiment gris.

C'est la guerre.

On n'a pas connu ça la guerre nous autres, mais imaginez la journée la plus pénible de votre vie.

Ici, un adjudant et un recruteur grelottent. Ils cherchent des hommes à enrôler.

Au loin, une charrette arrive. C'est Mère Courage, notre héroïne et ses enfants.

Mère Courage est une femme costarde et masculine, courageuse, travaillante. Grosses mains. Eilif, l'aîné, origine finlandaise, arrogant, fort, volontaire. Grosse tête. Szeizcherkas ou Petit-Suisse, le cadet, honnête, naïf, maigrelet, il est de petite dimension.

Catherine, sa fille, (*temps*) la muette.

Projection : Organigramme de la famille

... avancent dans l'aurore.

Yan va chercher une charrette contenant tous les comédiens, claquant des doigts au rythme de la chanson qui vient. Frédéric est à l'avant de la charrette; il s'apprête à chanter seul ce couplet :

Mère Courage interprétée par Fred

Ma vie est un long chemin sans fin
Et je ne sais pas très bien où je m'en vais
Je cherche dans les faubourgs et les villes
C'est dans l'espoir d'accomplir mon destin

Tous

Beh mille après mille, je suis triste
et mille après mille, je m'ennuie
et jour après jour sur la route
Tu ne peux pas savoir comme je peux t'aimer

Yan revient à l'avant-scène dans son rôle de narrateur intense alors que les comédiens sur la charrette gardent le rythme de la chanson précédente.

Yan

Le recruteur et l'adjudant voient en Eilif un soldat potentiel.
Mère Courage, qui ne veut pas perdre son fils, s'invente un stratagème.
Pour prédire l'avenir, elle prend le casque du recruteur, dessine sur des bouts de papier des croix noires et blanches. Elle les mélange et leur demande de piger.
Croix noire... c'est la mort.

À chaque croix noire, les acteurs font un signe de croix avec les bras tout en poursuivant les claquements de doigts.

Adjudant. Croix noire.

Eilif. Croix noire.

Petit-Suisse. Croix noire.

Catherine. Croix noire.

Tout le monde est subjugué.

Qu'arrivera-t-il ? Est-ce que Mère Courage voit juste ?

Pendant que Mère Courage tente de vendre un cossin au recruteur, l'adjudant promet femme et argent à Eilif. Catherine, la pauvre, tente d'avertir sa mère trop occupée à marchander.

Malheureusement pour la famille Eilif est enrôlé.

Julie lance un fusil à Yan.

Eilif est enrôlé.

Yan tire un coup et quitte vers cour.

Maxime et Stéphanie descendent de la charrette pour la tirer vers les coulisses. Tous les comédiens quittent vers jardin en chantant :

Tous

Beh mille après mille, je suis triste

Puis mille après mille, je m'ennuie

et jour après jour sur la route

Tu ne peux pas savoir comme je peux t'aimer

Tableau 2

Yan entre le premier et introduit les deux aux autres.

Yan Narrateur

Sans plus tarder, voici Sylvianne Rivest-Beauséjour , comédienne.

*Ils s'avancent en même temps en avant-scène dans leur spot narrateur.
Yan prend un cube, s'avance, et monte dessus.*

Projection : Tableau 2

Sylvianne Narratrice

Tableau 2

Les années 1625 et 1626

Mère Courage, le cuisinier, un chapon à vendre, du bœuf pourri, un capitaine à nourrir.

Eilif...

Pardon.

Elle sort un papier de sa poche, le lit blasée.

Mère Courage parlant des grands capitaines et des rois : *«S'il est trop avare pour recruter assez de soldats, alors ils doivent être tous des hercules. Et, si c'est un salopard et qu'il ne s'occupe de rien, alors ils doivent être rusés comme des serpents, sans ça, ils sont foutus. Et, c'est comme ça qu'ils ont besoin de loyauté exceptionnelle, puisqu'il leur en demande toujours trop. Ces vertus-là, un pays convenable, un bon roi et un grand capitaine n'en ont pas besoin. Dans un bon pays, pas besoin de vertus, tout le monde peut-être tout à fait ordinaire, moyennement intelligent et même lâche. » *

Julie Narratrice (*Plus que sourriante*)

Bien, merci beaucoup Sylvianne pour ton apport. C'est moi, Julie Berson, comédienne. Donc, Tableau 2. Deux ans plus tard. C'est Mère Courage qui rencontre un cuisinier et qui essaie de lui vendre un chapon pour qu'il puisse faire un festin au grand Capitaine. Et puis après, elle retrouve son fils, son fils Eilif, qu'elle n'a pas vu depuis deux ans qui est devenu un héros de guerre. Il raconte son grand exploit d'une terrible violence, alors elle le gifle...

Yan

C'est comme ça que ça s'est passé.

20 bœu'. Moi, Ei-lif. Je le savais moi que les paysans les cachaient dans le bois la nuit. Ça faisait 3 jours que je privais mes hommes de nourriture. Je le savais qu'ils étaient affamés. Au matin, j'ai laissé tranquillement les paysans ramener les bœufs vers le village et MOI, EI-LIF, je les attendais. Ils étaient 50 fois plus nombreux que mes soldats, ces paysans.

Dans un ultime combat, quatre m'ont poussé dans le fourré, m'ont sauté l'épée à la main. Et ils m'ont crié : Rends toi! Je me suis dit : quoi faire? Ils vont me transformer en chair à pâté. Alors... j'ai ri... (*rires*).

Les paysans, épatés se grattaient la tête. Moi, Ei-lif je me suis baissé pour récupérer mon épée et je les ai taillés en pièces. J'ai rapporté le bétail pour nourrir mon capitaine.

Sylvianne et Julie sortent à jardin.

Encore une fois, Julie Berson.

Yan sort, son cube dans les mains, vers cour.

TABLEAU 3

Julie rentre en poussant sa charrette avec un sourire serein. Elle s'arrête au centre de la scène, s'accroupit et raconte au public combien elle aime Mère Courage tout en caressant la charrette.

Projection : Hommage

Julie

Mère Courage, je suis ici ce soir pour te rendre hommage.

Cette femme a parcouru toute l'Europe sur cette charrette afin d'offrir à ces gens qui étaient tristes un peu de réconfort, des couvertes chaudes, des sous-vêtements neufs.

Ça sent l'histoire. Ici, s'est déroulée toute l'histoire. C'est comme si on y était.

Je la revois quand elle dit à son fils : Petit-Suisse, faut que tu sois honnête sinon il va t'arriver quelque chose. Allez Catherine, on va te beurrer la face pour pas que tu te fasses violer. Pis, mon Eilif, si tu fais pas attention, y va t'arriver de quoi.

Tout ça est inscrit dans cette charrette.

Mère Courage, c'est comme notre histoire à tous. C'est un exemple de bonté, un exemple de courage...

Stéphanie entre de jardin et pointe son arme vers Julie. Elle tire.

Stéphanie narratrice

Bonsoir, je suis Stéphanie Cardi, comédienne et co-fondatrice de la Compagnie de théâtre Point d'Orgue, je suis profondément mal à l'aise avec le fait qu'on rende hommage à Mère Courage. Il faut se rappeler que Mère Courage est une femme qui a profité de la guerre, qui s'est nourrie du malheur des autres. La preuve, elle le paiera de la vie de ses trois enfants.

Elle quitte vers jardin.

Projection : Tableau 3 , la scène fleuve

Projection : Chanson de la fraternisation – Yvette Poitier, fille à soldat

Dans l'obscurité, Sylvianne rentre de cour, un cadre à la main à la hauteur de ses talons rouges. Elle traverse à l'avant-scène et s'arrête à jardin dans une zone d'éclairage qui ne laisse entrevoir que ses jambes et le cadre. Elle bouge ses pieds de façon à créer le rythme de la prochaine chanson « She was only seventeen », une traduction libre d'un monologue.

Julie, toujours étendue au sol, chante :

Julie

She was only seventeen, when the enemies came (bis)

Guys came together

Drums keeps the beat

In the middle of may.

He puts his gun away,

Took her hand one day

In the middle of may

She hates him in the light, She loved him at night (bis)

Guys came together

Drums kept the beat

In the middle of may.

The ennemi in secret

Took the man away

In the middle of may.

Une fois la chanson terminée, Sylvianne sort de scène avec le cadre.

Projection : Trois ans plus tard, Mère Courage se retrouve en captivité, avec les restes d'un régiment finnois. Sa fille Catherine, pourra être sauvée, ainsi que sa carriole, mais son fils honnête va mourir.

Aussitôt, Maxime et Stéphanie entrent. Stéphanie joue le personnage de Catherine. Elle tente de mimer ce qu'elle voit, c'est-à-dire, Petit-Suisse qui se fait capturer après avoir tenté de cacher la caisse. C'est un numéro de narration préparé, Maxime connaît l'action et fait le descriptif.

Maxime Narrateur

Et maintenant voici Stéphanie Cardi qui vous interprétera l'émblématique Catherine la muette.

Maxime

- 1- « Je suis en état de panique. »
- 2-« ...Les catholiques arrivent. »
- 3-« Qu'est-ce que c'est ?»
- 4-« C'est le drapeau protestant.»
- 5-« Il faut changer le drapeau protestant par le drapeau catholique »
- 6-« ...Je mangerais bien du fromage ... Petit-Suisse. »
- 7-« Petit-Suisse a couru avec la cassette du régiment pour la cacher. »
- 8-« Il cache la cassette Petit-Suisse enterre le coffre du régiment dans un trou de taupe près du fleuve. »

/Mimes de Catherine

- /Va-et-vient apeuré, course effrénée*
- / Jésus qui souffre sur la croix et pointe au loin.*
- / Elle pointe quelque chose.*
- / Mime du protestantisme*
- / Elle hisse le drapeau*
- /Mime de la souris qui mange fromage / Non / Oui*
- / Marche à genoux en mimant un coffret.*
- / Elle enterre le coffre.*

- 9-« Moi, Catherine la muette » / *Reviens à ma place initiale, me pointe x sur la bouche.*
- 10-« Moi Catherine, j'ai vu un homme avec un œil bandé. » / *Mime le borgne.*
- 11-« Moi » / *Mime de muette à nouveau.*
- 12-« J'ai fait du bruit. » / *Signes en direction de Petit-Suisse. Avertissement de l'arrivée du borgne.*
- 13-« J'ai tenté de prévenir. » / *La panique, et puis merde, c'est trop tard.*
- 14-« J'ai vu l'homme emporter Petit-Suisse. » / *Mime le borgne qui frappe Petit-Suisse et le traîne et lui déboîte l'omoplate.*
- Je profite de ce moment pour vous dire que Mère Courage a besoin d'argent rapidement afin de sauver Petit-Suisse. Yvette qui a un petit pécule de côté était disposée à acheter sa charette. Mère Courage hésite. Rusée, elle s'engage dans la négociation dans l'espoir de sauver son fils et sa charette.
- 15-« Moi, Catherine la muette, je suis déçue. » / *Épaules déçues.*

Lorsque Catherine a terminé, les acteurs sont alignés à l'avant-scène, face public. Ils feront de la post-synchro sur l'extrait vidéo du film Mère Courage de Brecht (1956).

Distribution : Mère Courage-Yan, Yvette-Sylvianne, l'Aumônier-Maxime, Catherine-Stéphanie, Adjudant-Frédéric. Julie est toujours morte au sol.

***Mère Courage**

Yvette, ce n'est pas le moment de vérifier ta carriole, si c'est la tienne. Tu m'as promis de parler à l'adjudant, au sujet de mon Schweizerkas, il n'y a pas une minute à perdre, on m'a dit qu'il passait dans une heure devant le conseil de guerre.

Yvette

Je voudrais juste encore compter les chemises de lin.

Mère Courage

Espèce de hyène, il s'agit de Schweirzerkas. Et pas un mot sur qui a fait l'offre, pour l'amour de Dieu, fais comme si c'était ton très cher, sans ça on est tous foutus, parce qu'on l'a aidé.

Yvette

J'ai donné rendez-vous au borgne dans le petit bois, sûrement qu'il est déjà là.

L'Aumônier

Et pas besoin que ce soit les deux cents tout de suite, va jusqu'à cent cinquante, ça suffira bien.

Mère Courage

C'est votre argent? Je vous demanderai de ne pas vous mêler de ça. Vous l'aurez, votre soupe à l'oignon. Cours et reste pas à marchander, il y va d'une vie.

L'Aumônier

Je ne voudrais pas me mêler de ce qui vous regarde, mais nous allons vivre de quoi? Vous avez sur les bras, une fille incapable de travailler.

Mère Courage

Je compte sur la caisse du régiment, espèce de monsieur Je-sais-tout. Ils vont tout de même bien lui payer des frais.

L'Aumônier

Mais est-ce qu'elle va s'y prendre comme il faut?

Mère Courage

Elle a bien un intérêt à ce que je dépense ses deux cents florins et à ce que la carriole lui revienne. Elle la guigne, qui sait pendant combien de temps son colonel va tenir le coup. Catherine, astique les couteaux, prend de la poudre à poncer. Et vous non plus, ne restez pas là planté comme Jésus au mont des Oliviers, remuez-vous, lavez les verres, le soir, il vient au moins cinq cent cavaliers, et alors, j'entendrai encore: « Je n'ai pas l'habitude de courir, mes pauvres pieds, pendant mes dévotions, je ne cours pas. » Je pense qu'ils vont tous nous le rendre. Dieu merci, on peut les acheter. Ce ne sont quand même pas des loups, mais des hommes, et ils aiment l'argent. La vénalité est notre seul espoir. Tant qu'elle est là, il y aura des verdicts indulgents et même l'innocent pourra s'en tirer au tribunal.

Yvette

Ils ne marchent que pour deux cents. Et il faut que ça aille vite. Ils ne garderont plus longtemps le contrôle. Le mieux, c'est que j'aille tout de suite chez mon colonel avec le borgne. Il a avoué qu'il avait eu la cassette, ils lui ont mis les poucettes. Mais il l'a jetée dans le fleuve, quand il a remarqué qu'ils étaient à ses trousses. La cassette était fichue. Faut-il que je coure chercher l'argent chez mon colonel?

Mère Courage

La cassette est fichue? Alors comment je vais récupérer mes deux cents?

Yvette

Ah, vous avez cru que vous pourriez tirer ça de la cassette? Alors j'aurais été joliment roulée. Vous n'avez plus d'illusions à vous faire. Il faudra bien payer si vous voulez ravoir Schweirzerkas, ou peut-être que je dois laisser tomber toute l'affaire pour que vous gardiez votre carriole?

Mère Courage

Je ne m'attendais pas à ça. Tu n'as pas besoin de me harceler, tu l'auras, ta carriole, elle est déjà perdue, je l'ai eue dix-sept ans. Il faut juste que je réfléchisse une seconde, ça arrive un peu vite. Qu'est-ce que je vais faire, je ne peux pas donner deux cents, tu aurais quand même dû faire baisser le prix. Il faut que je me cramponne à quelque chose, sans ça le premier venu peut me culbuter dans le fossé. Va dire que je donne cent vingt florins ou ça se fera pas, même comme ça, je perds la carriole.

Yvette

Ils ne marcheront pas. De toute façon, le borgne est pressé et n'arrête pas de regarder derrière lui, tellement il est agité. Est-ce que je ne ferai pas mieux de donner deux cents ?

Mère Courage

Je ne peux pas les donner. J'ai travaillé trente ans. Celle-là, elle a déjà vingt-cinq ans et pas encore de mari. Elle aussi, je l'ai. N'insiste pas, je sais ce que je fais. Dis cent vingt, ou ça ne se fera pas.

Yvette

C'est vous qui savez.

Mère Courage

Cassez pas les verres, ils ne sont plus à nous. Regarde ce que tu fais, tu vas te couper. Schweizerkas va revenir, j'irai jusqu'à deux cents, s'il le faut. Tu l'auras, ton frère. Avec quatre-vingts florins, on pourra bourrer une hotte de marchandises et repartir à zéro. On fait partout de la cuisine avec de l'eau.

L'Aumônier

Il est dit : «le Seigneur nous viendra en aide.»

Mère Courage

Essuyez-les.

Yvette

Ils marchent pas. Je vous avais prévenue. Le borgne a voulu partir tout de suite, parce que ça ne valait pas la peine. Il a dit qu'il s'attendait à entendre les tambours d'une minute à l'autre, alors le verdict aura été prononcé. J'ai proposé cent cinquante. Il n'a même pas haussé les épaules. Il a eu un mal fou à rester là le temps que je vous parle encore une fois.

Mère Courage

Dis-lui que je lui donne les deux cents. Cours. Je crois bien que j'ai marchandé trop longtemps.

Yvette

Maintenant vous y êtes arrivée, avec votre marchandage, à garder votre carriole. Il a reçu onze balles, c'est tout. Vous ne méritez pas que je m'occupe encore de vous. Mais en passant, j'ai appris qu'ils ne croyaient pas que la caisse était vraiment dans le fleuve. Ils soupçonnent qu'elle est ici, et aussi que vous étiez en rapport avec Schweizerkas. Ils veulent l'apporter ici, au cas où vous vous trahiriez quand vous le verrez. Je vous préviens, vous ne le connaissez pas, sans ça vous y passez tous. Ils sont juste derrière moi, j'aime mieux le dire tout de suite. Est-ce que je dois éloigner Catherine? Elle le sait? Peut-être qu'elle n'a pas entendu les tambours ou pas compris.

Mère Courage

Elle sait. Va la chercher.

L'Adjudant

En voilà un dont on ne sait pas le nom. Mais il faut qu'on le note pour que tout marche en ordre. Il a pris un repas chez toi. Regarde-le bien, si tu le connais. Tu le connais? Quoi, tu ne l'as jamais vu, avant qu'il prenne un repas chez toi? Enlevez-le. Mettez-le à la voirie. Il n'y a personne qui le connaît. *

TABLEAU 4

Projection : Tableau 4

Frédéric et Yan tombent sur les genoux imitant le cri de douleur de Mère Courage dans la projection de Brecht. C'est le passage de Mère Courage. Yan quitte en même temps que les autres qui sont restés immobiles. Fred commence son monologue.

***Mère Courage (Fred)**

Je comprends que vous fassiez une colère. Là, vous avez raison, mais pendant combien de temps? Pendant combien de temps vous ne supporterez pas l'injustice? Une heure ou deux? Vous voyez, ça vous ne vous l'êtes pas demandé, alors que c'est le principal, pourquoi, parce que dans les fers ça sera une misère, si vous découvrez que vous supportez tout d'un coup l'injustice. Votre colère n'est pas assez longue, vous n'arrivez à rien avec elle, dommage. Si vous aviez une colère longue, j'irais jusqu'à vous échauffer. Coupez ce chien de capitaine en morceaux, c'est ce que je vous conseillerais, mais qu'est-ce qui se passera si vous ne le coupez pas en morceaux, parce que vous sentez déjà que vous avez la queue basse? Alors je me retrouve là, et le capitaine s'en prend à moi. Il est déjà assis. Vous voyez, qu'est-ce que je disais? Vous êtes déjà assis. Oui, ils s'y connaissent pour ce qui est de nous, et ils savent comment manœuvrer. Assis! Et nous voilà assis. Et quand on est assis, il n'y a pas de révolte. Ne vous relevez pas, ça vaut mieux. Vous ne vous tiendrez plus comme vous vous teniez avant. Il ne faut pas vous gêner devant moi, je ne vaud pas mieux, pour ça non. Toute notre énergie, ils nous l'ont achetée. Pourquoi? Parce que si je bronchais, ça pourrait contrarier le commerce. Je vais vous dire quelque chose de la grande capitulation.

Projection : Chanson de la grande capitulation – Mère Courage

Autrefois, au printemps de mes jeunes années, je pensais être aussi quelque chose de rare. Pas comme n'importe quelle petite bourgeoise, avec mon allure, mon talent et ma soif de grandes choses! Je me commandais de la soupe sans cheveux.

Ce n'est pas avec moi qu'ils faisaient du profit.

Tout ou rien, en tout cas pas le premier venu, chacun est l'artisan de sa fortune, je ne me laisse pas donner d'ordre!

Mais sur le toit un sansonnet

Sifflait. Attends quelques années!

Tu marcheras dans la fanfare

Au pas cadencé, vite ou pas,

Et tu joueras ton petit air :

Maintenant, le voilà déjà.

Et puis voilà que tout chavire!

L'homme propose, Dieu dispose ...

De ça pas question. (*pause*)

Avant qu'une année ne passe

J'avais appris à boire ma potion.

Deux enfants sur les bras et au prix qu'est le pain et y avec tout ce qu'il faut!

Quand avec moi ils en eurent fini,

J'étais sur le cul et sur les genoux.

Il faut être bien avec les gens, une main lave l'autre, à l'impossible nul n'est tenu.

Et sur le toit, le sansonnet

Sifflait : et pas même une année!

Elle marche dans la fanfare

Au pas cadencé, vite ou pas,

Et elle joue son petit air :

Maintenant le voilà déjà.

Et puis voilà que tout chavire!
L'homme propose, Dieu dispose ...
De ça, pas question ! *(pause)*

J'en ai vu beaucoup s'attaquer au ciel.
Pas d'astre assez grand, assez loin pour eux.
Le travail est un trésor, vouloir c'est pouvoir, on en
viendra bien à bout.
Entassant mont sur mont, ils sentirent bien vite
Que c'est lourd à porter rien qu'un chapeau de paille.
Il faut faire avec ce qu'on a!
Et sur le toit le sansonnet
Siffle : attendez quelques années!
Et ils marchent dans la fanfare
Au pas cadencé, vite ou pas,
Et ils le jouent leur petit air :
Maintenant le voilà déjà.
Et puis voilà que tout chavire!
L'homme propose, Dieu dispose ...
De ça pas question! *(pause)*

C'est pour ça que je pense que tu devrais rester là, l'épée toute prête, si tu en as
vraiment envie, et si ta colère est assez grande, car tu as un bon fond, je le reconnais,
mais si ta colère est une colère courte, pars tout de suite, ça vaut mieux!*

TABLEAU 5

Projection : Tableau 5 - Scène de Guerre

Massacre sur « Crazy in love ».

Julie et Sylvianne amènent tendrement, bras dessus bras dessous, Stéphanie, Maxime et Yan placés en file indienne. Ceux-ci se collent, se tiennent entre eux soit par l'épaule ou la taille, ils ont peur. Ils ont sur la tête un sac de plastique. Julie et Sylvianne les traînent jusqu'au milieu de la scène. Elles les touchent doucement, sensuellement, puis les poussent contre le mur. Julie et Sylvianne les séparent, les empêchent d'être collés les uns aux autres. Elles les caressent ensuite très sensuellement et soudainement, dans le but de les effrayer, frappent sur le mur sur lequel ils sont adossés, face public. Elles retirent leurs sacs. On découvre qu'ils ont les yeux couverts d'un pansement couleur peau. Elles s'éloignent de façon symétrique et tirent un coup de feu pour les tuer tout en criant leur nom. C'est dans l'ordre suivant : Stéphanie, puis Yan et enfin, Maxime, qui est effrayé de ne pas savoir quand il va mourir. Les trois s'effondrent suite aux coups. Julie et Sylvianne disposent les corps de Yan et Maxime un à côté de l'autre.

TABLEAU 6

Projection : Tableau 6 – Catherine blessée au visage, violée sans doute.

L'une va chercher le chariot et couche Catherine dessus. Scène du viol au fond de la scène. Sylvianne caresse doucement Stéphanie et déplace la charrette dans un mouvement de va-et-vient alors que Julie tient la carabine qui est à ce moment son phallus. Quand Julie jouit, Fred entre et tue Julie. Sylvianne se sauve. Fred l'abat à bout portant. Il prend Stéphanie dans ses bras, il lui enlève un pansement des yeux, il la soigne et la console. Il lui installe ensuite un panache de chevreuil. Elle se lève et va vers le mur du fond.

TABLEAU 7

Projection : Mère Courage est au sommet de sa carrière commerciale –

Gloire à la guerre

Musique : Rag and Bone

Fred monte sur la charrette, il a en sa possession des projectiles. Il avance tranquillement vers les corps de ses partenaires. À tour de rôle, il leur retire leurs bandages, leur montre Stéphanie. Tous se lèvent, vont vers Stéphanie et embarquent sur la charrette. Sylvianne, la dernière à embarquer, fait faire un trois-quarts de tour à la charrette pour qu'elle se retrouve face à Stéphanie.

Projection : Une cible

Fred, montre ses projectiles au public et donne l'exemple en lançant sur Stéphanie le premier. Deux autres l'imitent.

Stéphanie va à jardin pour se sauver.

Un autre projectile. La charrette avance rapidement sur elle. Elle se sauve et va à cour.

La charrette avance vers elle. Tous se déchargent de leurs projectiles. Stéphanie charge sur eux, attaque à son tour, fait faire deux tours à la charrette et se place en avant-scène, dos au public. Elle agace les autres acteurs qui ne peuvent la viser sans éclabousser un spectateur. Elle se sauve, tombe.

Tous ceux sur la charrette en profitent pour la bombarder.

Elle se lève et sort de scène, blessée.

Les autres passent à l'extérieur du carré rouge pour aller se placer au fond de la scène.

Yan pousse Maxime qui est resté seul sur la charrette.

Yan narrateur

Mesdames et messieurs : Maxime Charbonneau.

TABLEAU 8

Projection : Tableau 8

Maxime profite de son moment en scène pour remettre les pendules à l'heure.

Maxime

Bon. (*longtemps, il regarde le public*)

J'aurais envie de vous parler : de l'extensibilité de nos codes moraux et d'Eilif qui en sera victime.

J'aurais envie de vous parler de notre ignorance dans un monde où l'information est surabondante.

J'aurais envie de vous parler de l'ostracisme des intellectuels.

J'aurais envie de vous parler de la nouvelle loi tacite où « tout le monde a droit à son opinion et toutes les opinions se valent parce qu'elles sont des opinions. »

J'aurais envie de vous parler de notre difficulté à user de rhétorique.

Je voudrais dénoncer
le charisme qui remplace les idées
nos trous de mémoire historiques,
notre attirance pour la nouveauté,

Je voudrais parler de
l'absence du collectif, de la catégorisation des gens, de la stigmatisation dans nos
fonctions

Je voudrais tellement vous parler de l'échec du modernisme.
Yan? Sais-tu c'est quoi le métamodernisme?

Yan

...

Maxime

Yan, c'est quoi mon nom? Mon nom, c'est Maxime Carbonneau. Pis, en passant, c'est pas Élif, mais Eilif. Pis, on peut dire Petit-Suisse Yan, c'est juste que les autres disent Schweizerkas. Ça serait le fun qu'on soit cohérent.

Je voudrais aussi vous parler de Mère Courage qui, au cours des années 1625 et 1626, a traversé la Pologne avec le train des armées suédoises. Devant la forteresse de Wallhoff, elle retrouve son fils, Eilif. «On» aurait voulu que Julie soit capable d'en

parler. *(temps)* Julie, sais-tu c'est quoi la guerre de Trente ans?

Julie

...

Maxime

Ben, c'est ça que tu joues, criss.

J'aurais envie
qu'on réalise qu'on est en guerre,
qu'on soit conscient de notre responsabilité.

Je voudrais qu'on arrête de se parler au «on» et au «nous».
Je voudrais vous tutoyer et vous accuser.
Et je voudrais engager un dialogue pour sûrement vous dire que je «nous» trouve cons
de ne pas «nous» intéresser à la politique.
Et je vous dirais que de toute façon, chacun de vos gestes sont politiques.

Et je voudrais qu'on se dise OUI.

Je voudrais aussi vous dire que dans Mère Courage, les protagonistes adultes ont une
opinion et une vision large du monde dans lequel ils vivent. Même les plus démunis
sont capables d'opinions réfléchies et d'arguments. Mais, Brecht, c'est de la fiction.

Maxime va rejoindre les autres comédiens adossés au mur d'arrière-scène. Tandis que Maxime sort de scène, Sylvianne s'avance sous une douche de lumière en avant-scène, au centre et fixe le public pendant une bonne minute de silence malaisé.

Projection : La paix menace le commerce de Mère Courage

Maxime va rejoindre Sylvianne sous sa douche. Sylvianne demeure face au public. Maxime s'adresse directement à elle, de sorte à ce que la prochaine réplique ricoche par Sylvianne avant de rejoindre les spectateurs.

Maxime Narrateur

Extrait de l'aumônier.

Je dirais que pendant la guerre, il y a aussi la paix, elle a ses moments pacifiques. Car la guerre satisfait tous les besoins, même les besoins pacifiques, on y a veillé, sans quoi, elle ne pourrait pas se maintenir. Tu peux chier pendant la guerre aussi bien qu'au plus fort de la paix et, entre deux combats, il y a de la bière et même au cours de la marche, tu peux faire un petit somme, sur un coude, dans le fossé, c'est toujours possible. En donnant l'assaut, tu ne peux pas jouer aux cartes, tu ne le peux pas non plus en labourant, au plus fort de la paix, mais après la victoire, il y a moyen. Il se peut que tu perdes une jambe, dans ce cas-là, tu pousses d'abord un grand cri, comme si c'était grave, mais après tu te calmes, ou on te donne un schnaps, et au bout du compte, tu recommences à faire des cabrioles, et la guerre ne se porte pas plus mal qu'avant. Et qu'est-ce qui t'empêche de te multiplier au beau milieu de toute cette boucherie, derrière une grange ou autre part, à la longue impossible de t'en empêcher, et alors la guerre, elle a tes rejetons, et elle peut pousser plus loin avec eux. Non, la guerre trouve toujours une solution, c'est bien le moins. Pourquoi s'arrêterait-elle ?

Quelques instants plus tard, Yan quitte vers cour pour aller chercher la charette. Puis, il rentre sur scène lentement. C'est la guerre.

Projection au sol: Mère Courage : « ... la paix est de nouveau terminée ! Trois jours déjà que c'est de nouveau la guerre. Quand je l'ai appris, je ne m'étais pas encore débarrassé de mon fourbi. Dieu Merci ! »

Chaque comédien, chacun leur tour, monte sur la charrette en prenant un feu de Bengale qu'il porte au bout de leur bras, en ne bougeant plus. Ils restent ainsi jusqu'à la sortie de la charrette du côté jardin.

TABLEAU 9

Projection : Tableau 9

Numéro de narration gala

Stéphanie et Maxime entrent ensemble. Ils se disent bonjour. Yan revient rapidement, les mains dans le dos comme s'il était enchaîné.

Yan narrateur Eilif

Lâchez-moi, lâchez-moi. ! J'ai rien fait de mal.

Maman, c'est moi, Ei-lif. Je le sais que tu m'entends maman.

Je vais être exécuté maman.

Crois-moi, j'ai rien fait d'autre que ce que je faisais avant la paix. Moi, Eilif, je suis entré par effraction chez un paysan et la ferme est finie. Hier, c'était la guerre, j'étais un héros. Aujourd'hui je suis un criminel.

Maxime arrive pour stopper Yan, mais il ne peut placer un mot.

Arrête de me regarder avec ta face de pitié, espèce de curé. J'ai pas besoin de tes sermons, je veux juste crier assez fort pour que ma mère m'entende. J'ai pas besoin de tes prières. Va me chercher un schnaps!

Maxime retourne à sa place. Yan les introduit avant de sortir.

Mesdames et messieurs ! *Please Welcome*, veuillez accueillir Stéphanie Cardi et Maxime Papineau !

Ils recommencent leur introduction. Des salutations de gala, commentaires sur leurs habits... Une musique commence pour les sortir de leurs anecdotes hermétiques. Ils reviennent au récit.

Stéphanie

Mère Courage ! Quelle force de la nature.

Maxime

Elle a traversé la guerre de Trente ans.

Stéphanie

Cette guerre entre catholiques et protestants qui a déchiré l'Europe.

Maxime

De 1618 à 1648.

Stéphanie

Pauvre Courage, elle a fait face à des choix déchirants.

Maxime

Garder son gagne-pain, cette belle carriole, ou protéger ses enfants contre vents et marée.

Stéphanie

Pauvre Petit-Suisse, mort d'honnêteté.

Maxime

Pauvre Eilif, condamné pour avoir pillé une ferme en temps de paix.

Stéphanie

Pauvre Catherine, violée par les soldats.

Maxime

Mère Courage et sa charette.

Stéphanie et Maxime

Droit devant.

Tableau de miroir, d'éclairage, de machinerie. Ici, la machine théâtrale se déploie.

Sylvianne

*Voilà seize ans que dure la grande guerre de religion.

Julie

L'Allemagne y a perdu plus de la moitié de ses habitants.

Sylvianne

De gigantesques épidémies tuent ce que le carnage a épargné.

Julie

La faim sévit dans les régions jadis florissantes.

Yan

Des loups rôdent dans les villes jadis florissantes.

Stéphanie

A l'automne 1634, on rencontre Courage dans le Fichtelgebirge bavarois, à l'écart de la route stratégique où se déplacent les armées suédoises.

Maxime

Cette année-là, l'hiver a été précoce et sévère.

Yan

Les affaires vont mal, si bien qu'il ne reste plus qu'à mendier.

Julie

Le cuisinier reçoit une lettre d'Utrecht et il est congédié.

Sylvianne (*propose à Mère Courage de se retirer avec lui en Hollande : ils tiendront l'auberge familial.*)

Yan

Elle accepte d'abord. Puis, refuse quand elle voit que Catherine n'y aurait pas sa place.

Stéphanie

Le cuisinier chante la chanson du sage Salomon.

Tous

L'honnêteté et le dévouement ne paient pas.

Maxime

Catherine tente de partir pour laisser sa mère libre.

Yan

Mais Courage la rattrape et repart avec elle.*

TABLEAU 10

Projection : Tableau 10

Une chanson lointaine, «I will always love you». Mère Courage Frédéric et Catherine Stéphanie arrivent main dans la main et traversent la scène en 8. Entrée sur les paroles.

Au «And I» de la chanson, Catherine voit un papillon et court vers lui. Mère Courage lui dit «Catherine» en pointant le sol pour lui dire de revenir tout de suite. Catherine revient en courant et saute dans les bras de Courage. Ils tournent un peu en semble.

Julie narratrice voix-off

Durant toute l'année 1635, Mère Courage et sa fille Catherine sillonnent les routes de l'Allemagne du centre, à la suite d'armées de plus en plus déguenillées.

Sur la route. Sans dialogue. D'une ferme, une voix monte, qui chante le bonheur du foyer. Mère Courage et Catherine écoutent. Nostalgie?

Courage la dépose et ils repartent ensemble en coulisse.

TABLEAU 11

*Projection : *Janvier 1636. Les troupes impériales menacent la ville protestante de Halle. Les pierres se mettent à parler. La carriole, en très mauvais état, se trouve à côté d'une ferme à l'impressionnant toit de chaume, adossée à une paroi rocheuse. C'est la nuit. Du bois sortent un enseigne et trois soldats, dans de pesantes armures.**

Distribution : Le paysan : Yan. La paysanne : Sylvianne. Le jeune paysan : Maxime. L'enseigne : Fred. Le premier soldat : Julie. Catherine : Stéphanie.

Fred et Julie entrent par côté jardin. Les trois prochaines répliques représentent aussi trois moments d'arrêt pendant dans la traversée.

***L'Enseigne**

Je ne veux pas de bruit. Celui qui crie, embrochez-le.

Le Premier Soldat

Mais, si on veut avoir un guide, il faut frapper à la porte pour les sortir du lit.

L'Enseigne

Frapper à la porte, ça n'est pas un bruit anormal. Ça peut être une vache qui se cogne au mur de l'étable.

Les soldats frappent à la porte de la ferme. Une paysanne ouvre. Ils lui mettent la main sur la bouche. Deux soldats entrent.

Le Paysan

Qu'est-ce que c'est?

Les soldats font sortir un paysan et son fils.

L'Enseigne désigne la carriole d'où Catherine a surgi.

En voilà encore une. *(Un soldat la fait descendre de force.)* Il n'y a personne d'autre qui habite ici ?

Les Paysans (Sylvianne)

C'est notre fils. – *(YAN)* Et ça, c'est une muette. *(MAX)* Sa mère est en ville, à faire des achats. *(YAN)* Pour son commerce, parce qu'il y en a beaucoup qui se sauvent et qui vendent à bas prix. *(SYLVIANNE)* Ce sont des ambulants, une cantinière.

Julie pousse Sylvianne vers le sol au centre pour qu'elle se mette à genoux.

L'Enseigne

Je vous invite à vous tenir tranquilles, sans quoi, au moindre bruit, ce sera la pique sur la cafetière. Et j'ai besoin de quelqu'un pour nous montrer le chemin qui mène à la ville. *(Il désigne le jeune paysan.)* Toi, arrive!

Le Jeune Paysan

J'connais pas d'chemin.

Le Premier Soldat, ricanant

Y connaît pas d'chemin.

Le Jeune Paysan

J'sers pas les catholiques.

L'Enseigne, au deuxième soldat

Donne-lui de la pique dans les côtes !

Le Jeune Paysan (*contraint de se mettre à genoux et sous la menace de la pique*)

Je le ferai pas pour ma vie.

Le Premier Soldat

Je sais ce qui le rendra malin. (*Il se dirige vers l'étable.*) Deux vaches et un boeuf.

Ecoute, si tu ne veux pas comprendre, je sabre le bétail.

Le Jeune Paysan

Pas le bétail !

La Paysanne pleure

Monsieur le capitaine, épargnez notre bétail, ou on mourra de faim.

L'Enseigne dit sec et fort

S'il s'obstine, fichu le bétail.

Le Premier Soldat

Je commence par le boeuf.

Le Jeune Paysan, au vieux

Faut que je le fasse? (*La paysanne fait oui de la tête.*) Je le fais.

Julie va pour quitter vers jardin. Elle quitte à reculons, armée, en surveillant les paysans.

La Paysanne dit de façon braillarde et réaliste, un cri du coeur

Et merci beaucoup, monsieur le capitaine, de nous avoir épargnés, dans les siècles des siècles, *amen*.

Le paysan empêche la paysanne de remercier davantage, comme s'il allait la frapper. Lorsque Julie est sortie de jardin.

Le Premier Soldat

Est-ce que je ne l'ai pas su tout de suite qu'ils tenaient au boeuf par-dessus tout?

Conduits par le jeune paysan, l'enseigne et les soldats poursuivent leur route en riant de façon méchante et forte.

Le Paysan

Je voudrais bien savoir ce qu'ils comptent faire. Rien de bon.

La Paysanne

C'est peut-être seulement des éclaireurs. Qu'est-ce que tu vas faire?

Le Paysan, *tirant un cube vers l'avant-scène jardin et donnant un angle pour voir vers jardin. Il monte sur son cube*

Voir s'ils sont tout seuls. *(D'en haut)* Ça bouge dans le petit bois. Je vois quelque chose jusqu'en bas dans la carrière. Et y a aussi des cuirassiers dans la clairière. Et un canon. Ça fait plus qu'un régiment. Que Dieu ait pitié de la ville et de tous ceux qui y sont.

Yan s'assoit sur le bloc.

La Paysanne

Y a de la lumière dans la ville?

Le Paysan

Rien. Là-bas ça dort, maintenant. (*Il descend.*) S'ils y entrent, ils vont tout saigner à blanc.

Sylvianne s'assoit au côté jardin sur le bloc de Yan.

La Paysanne

La sentinelle va le voir à temps.

Le Paysan

La sentinelle de la tour, en haut du talus, ils ont dû la massacrer, sans ça elle aurait sonné de la trompe.

La Paysanne

Si on était plus nombreux...

Le Paysan

Ici, en haut, tout seuls avec l'infirmes ...

La Paysanne

On peut rien faire, tu crois ...

Le Paysan

Rien.

La Paysanne

On peut pas courir en bas, dans la nuit.

Le Paysan

Y en a plein tout au long du talus. On peut même pas lancer un signal.

La Paysanne

Pour que nous aussi ils nous aussi ils nous égorgent ici en haut?

Le Paysan

C'est vrai, on peut rien faire.

La Paysanne *(se lève et rejoint Catherine, donne un coup sur la charrette)*

Prie, pauvre bête, prie! On peut rien faire contre l'effusion de sang. Puisque tu ne peux pas parler, tu peux au moins prier. Lui t'entend, si personne t'entend. Je vais t'aider. *(La paysanne revient vers le cube à l'avant-scène et se place derrière pour prier, comment le paysan. Catherine fait la même chose, près de la charrette. - À dire d'une voix de plus en plus plaignarde.)* Notre Père, qui êtes aux cieux, écoute notre prière, ne laisse pas la ville périr avec tous ceux qui y sont, et qui font un somme et qui se doutent de rien. Réveille-les pour qu'ils se lèvent et aillent sur les murs et voient comment, descendant le talus et traversant les prés, ils viennent sur eux dans la nuit avec des piques et des canons. *(De nouveau à Catherine)* Protège notre mère et fais que la sentinelle ne dorme pas, mais qu'elle se réveille, sans ça il sera trop tard. Et assiste notre beau-frère, il y est avec ses quatre enfants. Ne les laisse pas périr, ils sont innocents et sont au courant de rien. *(À Catherine qui comprend que la paysanne veut qu'elle réveille le village)* Y en a un qui a moins deux ans, l'aîné en a sept. *(Catherine se lève bouleversée)* Notre Père, écoute-nous, car toi seul, tu peux aider, on risque de succomber. Pourquoi? Parce qu'on est faibles et qu'on n'a pas de piques et rien et qu'on ne peut pas risquer et qu'on est entre tes mains avec notre bétail toute la ferme, et c'est comme ça aussi pour la ville, elle est aussi entre tes mains, et l'ennemi est devant les murs, avec toutes ses forces. *(Catherine s'est glissée sans qu'on l'aperçoive jusqu'à la carriole, en a sorti une chose qu'elle a mise sous son tablier, et elle est*

montée par l'échelle sur le toit de l'étable.) Pense aux enfants, qui sont en danger, les plus petits surtout, aux vieillards qui ne peuvent pas bouger, et à toute créature.

Le Paysan

Et pardonne nos offenses, comme nous pardonnons à ceux qui nous ont offensés.

Amen.

Au moment du signe de croix, Catherine, assise sur le toit, commence à battre du tambour.

La Paysanne

Jésus, qu'est-ce qu'elle fait?

Le Paysan

Elle a perdu la raison.

La Paysanne

Fais-la descendre, vite! *(Le paysan court vers l'échelle, mais Catherine la tire à elle sur le toit.)* Elle va faire notre malheur.

Le Paysan

Arrête tout de suite de battre du tambour, espèce d'infirme!

La Paysanne

Attirer les impériaux sur nous.

Le Paysan *cherche des pierres par terre*

Je vais te jeter des pierres, moi.

La Paysanne

T'as donc pas pitié? T'as pas du tout de coeur? On est fichus, s'ils viennent sur nous! Ils vont nous saigner. *(Catherine regarde fixement au loin vers la ville et continue à battre du tambour. La paysanne, au vieux)* Je te l'avais dit tout de suite, de ne pas laisser rentrer cette racaille à la ferme. Qu'est-ce que ça leur fait, si on nous emmène le bétail qui reste ...

Les soldats et le jeune paysan rentrent du côté jardin. Le jeune paysan court rejoindre ses parents.

L'Enseigne arrive en courant avec ses soldats et le jeune paysan

Je vais vous couper en morceaux! *La paysanne se met à genoux.*

La Paysanne

Monsieur l'officier, on est innocents, on n'y peut rien. Elle s'est faufilée là-haut. Une étrangère.

L'Enseigne

Où est l'échelle?

Le Paysan

En haut.

L'Enseigne, à Catherine

Je t'ordonne de jeter ce tambour! *(Catherine continue à battre du tambour.)* Vous êtes tous complices. Vous n'y survivrez pas.

Le Paysan

En face, dans le bois, ils ont abattu des pins. Si on allait chercher un tronc pour la déloger ...

Le Premier Soldat, à l'enseigne

Je demande la permission de faire une proposition. *(Il dit quelque chose à l'oreille de l'enseigne. Celui-ci fait oui de la tête.)* Tu écoutes, on te fait une proposition pour ton bien. Descends et viens avec nous à la ville, tout de suite. Tu nous montres et ta mère et elle sera épargnée.

Catherine continue à battre du tambour.

L'Enseigne repousse le soldat brutalement

Elle ne te fait pas confiance, pas étonnant avec ta gueule. *(Il crie à Catherine)* Si je te donne ma parole? Je suis officier et j'ai une parole d'honneur.

Catherine bat plus fort du tambour.

L'Enseigne

Rien ne lui est sacré.

Le Jeune Paysan

Monsieur l'officier, c'est pas seulement à cause de sa mère!

Le Premier Soldat

Faudrait plus que ça dure longtemps. Ils doivent l'entendre en ville.

L'Enseigne

Il faut qu'on fasse du bruit avec quelque chose qui soit plus fort que son tambour.
Avec quoi, on peut faire du bruit ?

Le Premier Soldat

Mais on ne doit pas faire de bruit.

L'Enseigne

Un bruit qui n'ait l'air de rien, imbécile. Un bruit qui ne soit pas guerrier.

Le Paysan

Je pourrais fendre du bois à la hache.

L'Enseigne

C'est ça, fend. *(Le paysan va chercher la hache et entame le tronc.)* Fend plus fort!

Plus fort! C'est pour ta vie que tu fends. *(Catherine a écouté, ce faisant elle a battu du tambour plus doucement. Jetant autour d'elle des regards inquiets, elle recommence à battre avec force. L'enseigne au paysan)* Pas assez fort ! *(Au premier soldat)*

Fends, toi aussi.

Le Paysan

Je n'ai qu'une hache.

L'Enseigne

Il faut mettre le feu à la ferme, il faut l'enfumer.

Le Paysan

Ça servira à rien monsieur le capitaine. Si, à la ville, ils voient du feu ici, ils sauront tout.

Tout en battant du tambour, Catherine a de nouveau écouté. A présent, elle rit.

L'Enseigne

Regarde, elle se moque de nous. Je n'y tiens plus. Je vais la descendre, et même si tout est fichu.

La Paysanne

J'ai trouvé, monsieur le capitaine. Sa carriole est là en face. Si on la met en morceaux, elle s'arrêtera. Elles n'ont rien d'autres que cette carriole.

L'Enseigne (Au jeune paysan)

Mets-la en morceaux. (*À Catherine*) Si tu n'arrêtes pas, on met ta carriole en morceaux.

Le jeune paysan donne quelques faibles coups contre la carriole.

La Paysanne

Arrête animal ! *

*Tout le monde s'interrompt. La musique « Perlimpinpin de Barbara » retentit. Puis, chacun reprend ce qu'il faisait.
La musique s'amplifie. Catherine se lève et commence un lipping.*

Pour qui, comment quand et pourquoi ?
Contre qui ? Comment ? Contre quoi ?
C'en est assez de vos violences.
D'où venez-vous ?
Où allez-vous ?
Qui êtes-vous ?
Qui priez-vous ?
Je vous prie de faire silence.
Pour qui, comment, quand et pourquoi ?

S'il faut absolument qu'on soit
 Contre quelqu'un ou quelque chose,
 Je suis pour le soleil couchant
 En haut des collines désertes.
 Je suis pour les forêts profondes, *(Elle descend de l'échelle et vient à l'avant-scène)*
 Car un enfant qui pleure,
 Qu'il soit de n'importe où,
 Est un enfant qui pleure,
 Car un enfant qui meurt
 Au bout de vos fusils
 Est un enfant qui meurt.
 Que c'est abominable d'avoir à choisir
 Entre deux innocences !
 Que c'est abominable d'avoir pour ennemis
 Les rires de l'enfance !
 Pour qui, comment, quand et combien ?
 Contre qui ? Comment et combien ?
 À en perdre le goût de vivre,

La musique s'éteint et Catherine tente de dire les paroles de la chanson, on perçoit un peu l'air et le rythme, mais les paroles de la muette demeurent inaudibles.

Après un moment, un des soldats tire un coup de fusil, c'est un canon de confettis et de serpentins qui tombent en pluie sur Catherine. Elle s'effondre sur la charrette.

Silence.

TABLEAU 12

Frédéric sort de son rôle de soldat, se met un fichu sur la tête et redevient Mère Courage qui constate la mort de sa fille. Elle enlève son corps de la charrette, la pose par terre et l'embrasse. Ensuite, elle lui retire ses chaussures qu'elle place sur la charrette.

Frédéric - Mère Courage

*Pourvu que j'arrive à tirer la carriole toute seule. Ça devrait aller, il n'y a plus grand-chose dedans. Il faut que je me remette au commerce. *

Elle fait quelques pas.

Frédéric sort lentement dans la pénombre, trainant la charrette après soi.

Silence.

Noir.

ANNEXE 3

PHOTOS DES REPRÉSENTATIONS



Prologue

Photo : Annie Zilenski



Tableau 1

Photo : Julie Artacho

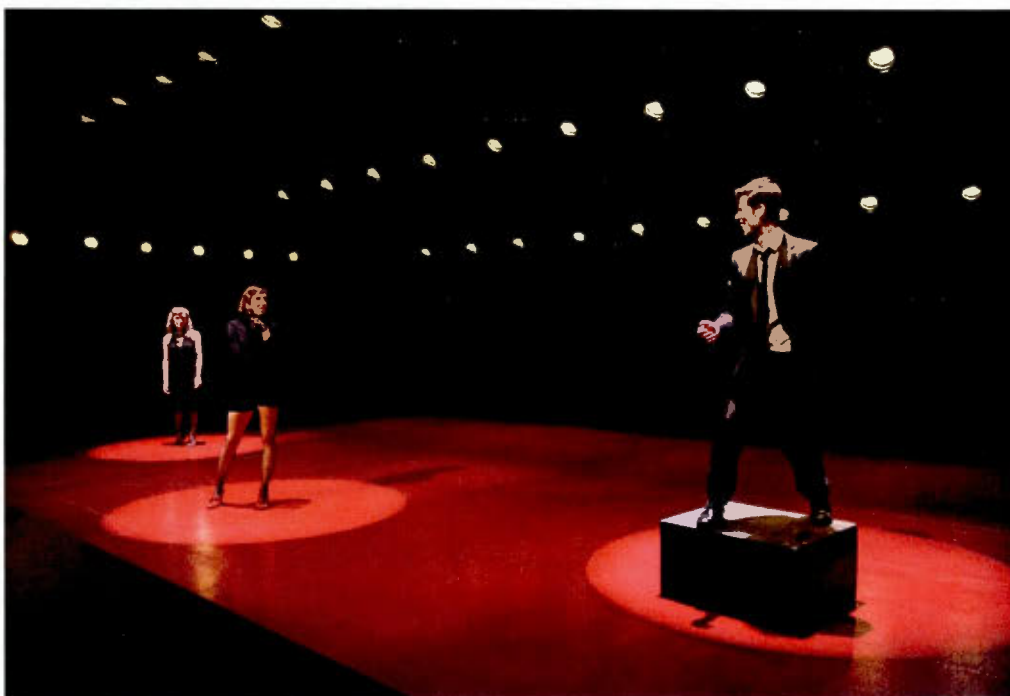


Tableau 2

Photo : Annie Zilenski



Tableau 3

Photo : Julie Artacho



Tableau 4

Photo : Julie Artacho

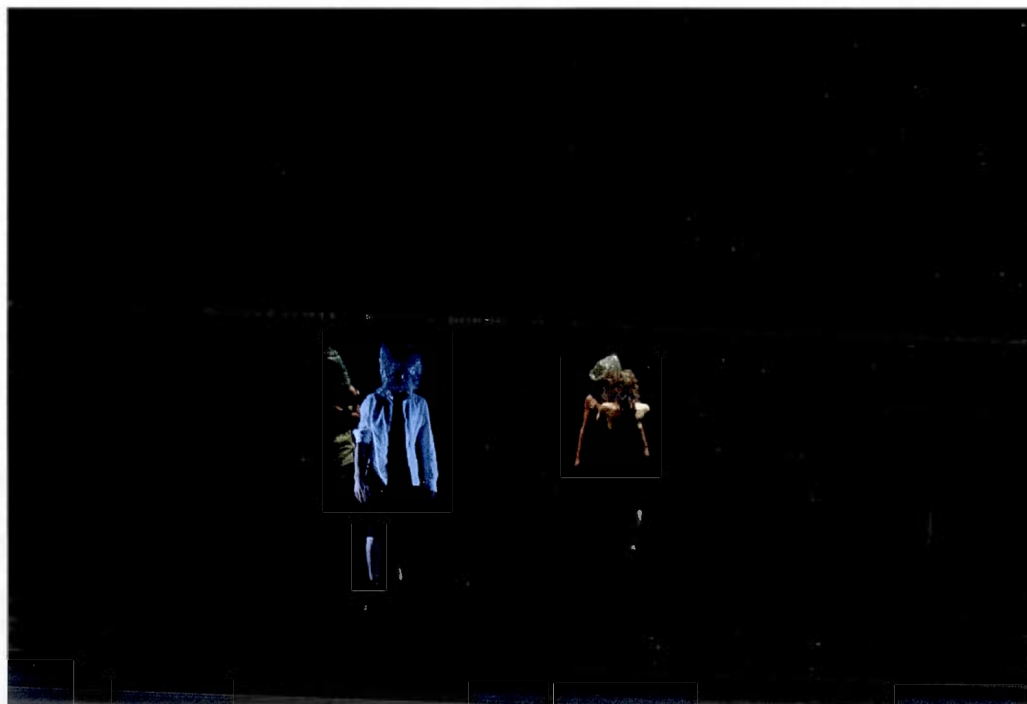


Tableau 5

Photo : Annie Zilenski



Tableau 6

Photo : Julie Artacho



Tableau 7

Photo : Julie Artacho



Tableau 8

Photo : Julie Artacho



Tableau 9

Photo : Julie Artacho



Tableau 11

Photo : Julie Artacho

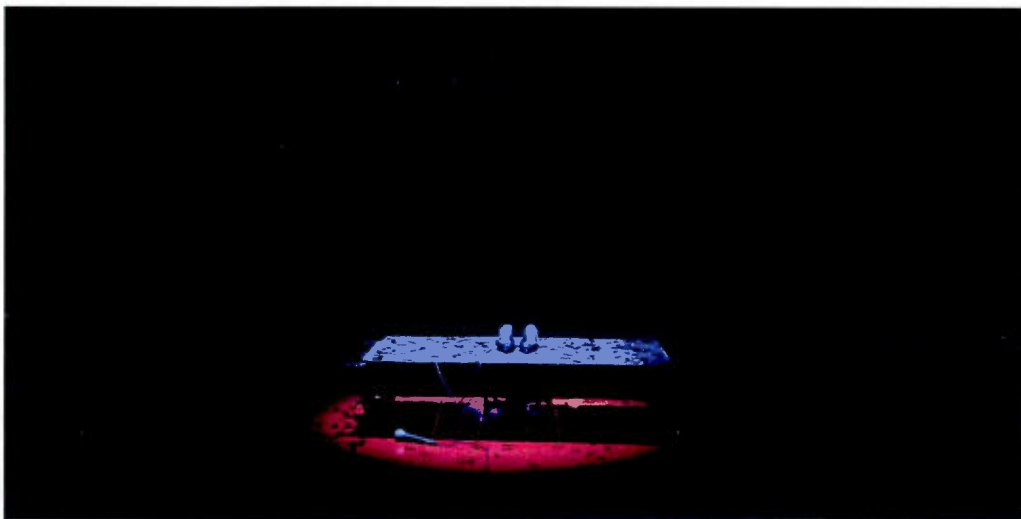


Tableau 12

Photo : Julie Artacho

ANNEXE 4

DVD DU SPECTACLE

LISTE DES RÉFÉRENCES

Monographies

- Aristote. 1990. *La poétique*. Trad. de Michel Magnien. Paris: Librairie générale française, 256 p.
- Attigui, Patricia. «De l'acte théâtral au transfert : une interprétation passionnée», *Cliniques méditerranéennes*, no 69, 1/2004, p. 139-158.
- Boisvert, Alain. 2006. «La communication participative au théâtre : Le cabaret de la fausse représentation». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 138 p.
- Bouko, Catherine. 2010. *Théâtre et Réception: Le spectateur postdramatique*. Berne (Suisse) Éditions Peter Lang, 258 p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : Critique social du jugement*. Coll. «Le sens commun». Paris: Éditions de minuit, 670 p.
- *La production de la croyance*. In Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 13, février 1977, p. 3-43.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Coll. «Document sur l'art». Dijon: Presse du réel, 123 p.
- Brecht, Bertolt, et Valentin Jean-Marie. 1999. *Théâtre épique, théâtre dialectique : Écrits sur le théâtre*. Trad. de l'allemand par Jean TAILLEUR, Guy Delfel, Edith Winkler et Jean-Marie Valentin. Préf. de Jean-Marie Valentin. Paris: l'Arche, 253 p.
- Brecht, Bertolt. 1972. *Écrits sur le théâtre*. Trad. de l'allemand par Jean TAILLEUR. Paris: l'Arche, 193 p.
- Brook, Peter. 1977. *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*. Coll. «Pierres vives». Paris: Éditions du Seuil, 183.p.
- 1991. *Le diable c'est l'ennui : Propos sur le théâtre*. Paris: Actes-Sud, 102 p.
- c1975 1983. *Mère Courage : Chronique de la guerre de Trente ans*. Texte français de Guillevic. Paris : L'Arche, 86 p.

- c1957. *Mère Courage : Chronique de la guerre de Trente ans*. Texte français de Geneviève Serreau et Benno Besson. Paris : L'Arche, 220 p. ill.
- Brook, Peter, et Pierre MacDuff. 2007. *Climat de confiance*. Coll. «L'instant scène». Québec: L'instant même, 83 p.
- Broth, Matthias. 2002. *Agents secrets : Le public dans la construction interactive de la représentation théâtrale*. Uppsala: Uppsala Universitet, 176 p.
- Caune, Jean. 1992. *La culture en action : de Vilar à Lang : Le sens perdu*. Coll. «Communications, médias et sociétés». Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 368 p.
- 1996. *Acteur-spectateur : une relation dans le blanc des mots*. Préf. de Régis Debray. Paris : A.-G. Nizet, 222 p.
- 2006. *La démocratisation culturelle : Une médiation à bout de souffle*. Préf. de David Lescot. Saint-Martin D'Hères: Presses universitaires de Grenoble, 205 p.
- Caux, Patrick, et Bernard Gilbert. 2007. *Ex Machina, chantier d'écriture scénique*. Sillery: Éditions du Septentrion, 83 p.
- Cloutier, Raymond. 1999. *Le Beau Milieu*. Boucherville: Lanctôt Éditeur, 142 p.
- Dort, Bernard. 1995. *Le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L., 274 p.
- Didi-Huberman, George. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de minuit, 286 p.
- Debord, Guy. 1988. *La société du spectacle*. Paris : G. Lebovici, 97 p.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image : Une histoire du regard en occident*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris: Gallimard, 412 p.
- 1996. *La position de spectateur : aujourd'hui dans la société et dans le théâtre*. Coll. «Du théâtre», no 5. Paris : Pour le théâtre, 96 p.
- 2005. *Sur le pont d'Avignon*. Coll. «Café Voltaire». Paris: Flammarion, 121 p.
- Dumazeau, Henri. 1972. *Mère Courage. Brecht. Analyse Critique*. Coll. «Profil d'une Œuvre». Paris : Hatier, 80 p.
- Ethis, Emmanuel, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas. 2008. *Avignon ou le public participant : Une sociologie du spectateur réinventé*. Coll. «Champ théâtral». Montpellier: L'Entretemps éditions, 231 p.

- Ethis, Emmanuel. 2006. *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*. Coll. «Logiques sociales». Paris: L'Harmattan, 320 p.
- 2007. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Coll. «Sociologie». Paris: Armand Collin, 127 p.
- Féral, Josette. 2001. *Mise en scène et Jeu de l'Acteur, Entretiens, Tome 2 : Le corps en scène*. Montréal: Éditions Jeu / Éditions Lansman, 386 p.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures essais*. Coll. «Tel quel – Poétique», Paris : Éditions du Seuil, 270 p.
- 1969. *Figures II essais*. Éditions du Seuil. Coll. «Tel quel», Paris : Éditions du Seuil, 299 p.
- 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil. 286 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1998. *Esthétique*. Coll. «poétique». Paris: Presses universitaires de France, 230 p.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Préf. de Jean Starobinski. Paris: Éditions Gallimard, 306 p.
- Lehman, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche éditeur, 312 p.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 1998. *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*. Paris: CNRS Éditions, 265 p.
- Pinto, Éveline, et Pierre Bourdieu. 2002. *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales : En l'honneur de Pierre Bourdieu : Séminaire 2001-2002*. Paris: Publications de la Sorbonne, 202 p.
- Pradier, Jean-Marie. 1997. *La scène et la fabrique du corps : ethnoscéologie du spectacle vivant en occident : (Ve siècle av. J.-C. - XVIIIe siècle)*. Coll.«Corps de l'esprit». Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 351 p.
- Ravar, Raymond, et Paul Anrieu. 1964. *Le spectateur au théâtre*. Bruxelles : Les Éditions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 97 p.
- Rancière, Jacques. «s.d.» *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris: La fabrique Éditions, 74 p.
- 2003. *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions, 157 p.

- 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions, 145 p.
- Rizzo, Eraldo Pêra. 2006. *Comédien et distanciation*. Préf. de Jean-Pierre Sarrasac. Paris: L'Harmattan, 154 p.
- Rocheleau, Alain-Michel. 2000. *Bertolt Brecht et la nouvelle communication*. Coll.«Littérature». Québec: Nota Bene, 319 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2002. *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Coll. «Penser le théâtre». Belfort: Circé, 265 p.
- Simon, Alain. 1989. *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif*. Coll. «Papiers». Paris : Actes-Sud, 111 p.
- Thoret, Yves. 1993. *La Théâtralité : étude freudienne*. Paris : Dunod, 207 p.
- Thoss, Michael. 2000. *Brecht pour débutants*. Paris : Éditions La Découverte, 189 p.
- Ubersfeld, Anne. 1981. *L'École du spectateur*. Paris : Les Éditions Sociales, 352 p.
- Winnicott, D.W. 1971. *Jeu et Réalité, l'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 218 p

Périodiques

- Fortin, Andrée. 1997. «L'exposition du public à l'art». *Cahiers de recherche sociologique*, no 28 , p. 89-105.
- Goyette, Claude, et Gilles Marsollais. 1992. «Situation actuelle sur le lieu théâtral et les droits du spectateur ». *Jeu : cahiers de théâtre*, no 62 (mars), p. 71-77.
- Konrad, Angela. 2007. «Esthétiques théâtrales européennes : tendances». *Jeu : cahiers de théâtre*, no 125 (décembre), p.159-164.
- Lefebvre, Martin. 1997. *Psycho-de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*. Coll. «Champs visuels. Paris : Éditeur Harmattan, 253 p.
- Lercher, Anne-Marie. 2002. «Tg stan, le théâtre de l'imprévu». *Œil*, no 532 (janvier), p. 66-69, 85-86.
- Marty-Bruzy, Claude. 1988-1989. «La sémiotique de la mise en scène». *Études littéraires* vol. 21, no 3 (hiver) , p. 119-128.

- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2004. «Un dramatique postthéâtral? : des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action». *Annuaire théâtral*, no 36 (automne), p. 13-26.
- Pradier, Jean-Marie. 2001. «L'ethnoscénologie». *Annuaire théâtral*, no 29 (printemps), p. 51-58.
- Sabres, Philippe. 2004. «Le théâtre est vivant». *Études*, tome 401 (novembre), p. 523-530.
- Sermon, Julie. «Présence de l'acteur dans la représentation contemporaine» *Registres*, n° 7/déc. 2002: L'acteur entre personnage et performance. , p. 112-119.
- Thoret, Yves. 1997. «Les composantes de la théâtralité». Chap. in *La théâtralité : Étude freudienne*, Paris: Dunod, p. 7-15.
- Vian, Bobo. 2008. «L'approche postdramatique : réflexion autour du Festival Barka». *Jeu : cahiers de théâtre*, no 127 (juin), p. 62-65.
- Wickham, Philip. 2005. «Momentum : un Œuf à neuf.». *Jeu : cahiers de théâtre*, no 115 (juin), p. 136-142.

Références sur Internet

- Monfort, Anne. Déc. 2009. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* : URL : <http://trajectoires.revues.org/index392.html>
- SI PROCHE. *Entretien de Falk Richter avec Peter Laudenbach. Trad. française d'Anne Monfort. décembre 2001. A propos de Far away de Caryl Churchill, 4.48 Psychose de Sarah Kane, We come to the river de Hans Werner Henze. Les scénarios de menace de la « guerre » contre la terreur. Bush et sa propagande sur www.falkrichter.com.*